

معارك أخرى للحرب في القصة العربية القصيرة



معارك أخرى للحرب
في القصة العربية القصيرة

الحقوق كفتة
محفوظة
لاتحاد الكتاب العرب

البريد الإلكتروني: E-mailunecriv@net.sy

aru@net.sy

موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الإنترنت

<http://www.awu-dam.org>

تصميم الغلاف:

الإخراج: سنديا عثمان



أحمد حسين حميدان

معارك أخرى للحرب في القصة العربية القصيرة

دراسات

من منشورات اتحاد الكتاب العرب

دمشق - 2006

إلى الله

إلى حسين حميدان..
أبي.. الذي أنفق شمس عمره، وقمر
أمنياته، في معارك الحياة، لتبقى وردة
أحلامه على غصن القلب، من غير أن
يمسها الذبول..

أحمد

نحو مفهوم آخر للحرب

لم تبتعد القصة العربية منذ ظهورها عن مجرى الأحداث، خصوصاً أن أقطارها كانت تعاني من الاحتلال الأوربي، كما أنها كانت تحاول بلوغ شكلها الفني إبان الفجيرة العربية وتحولاتها الكبرى، خلال السنوات الأخيرة من أربعينات هذا القرن.. لذلك جاءت نقطة انطلاقها حارة ومحزنة في وقت واحد، وبدأت من المعارك ضد الإنكليز والفرنسيين والإيطاليين الذين تقاسموا الوطن العربي، واستمرت في نقل أخبار المقاتلين العرب ووصف قدراتهم في معارك عام ثمانية وأربعين، عبر الحدود الفلسطينية، مدونة أحوالهم السيئة بقلم الدكتور عبد السلام العجيلي، الذي باشر خطاب الواقع العربي ومحاكاته في قصة "بنادق في لواء الجليل"، التي تحكي تجربته، وبعض مشاهداته، وما سمع به أثناء تطوعه بجيش الإنقاذ.. وتأتي سيرة الكاتب المصري سليمان فياض على النحو ذاته والحدث عينه، مسجلة سفره إلى غزة مع آخرين للمشاركة في قتال العصابات الصهيونية. بينما يعلن القاص الجزائري الزاوي أمين: أن القصة منشورة على وجه الجرح العربي. ضمن هذا السياق تتفق القصة مع التاريخ، وتدون معه خلاصة مرحلة تخاذل الأنظمة العربية وهزيمتها وخيانتها العظمى، كان من مفاد هذه الخلاصة قيام الكيان الصهيوني فوق الأرض الفلسطينية.. وحين ذابت الثلوج البيضاء تحت الأحذية العسكرية الهاربة، بفعل صيف حيران - يونيو عام سبعة وستين، بانث الأعشاب الغريبة والمروج الساحرية، وظهرت الفجيرة العربية بشخصية رسمية هذه المرة، وأصبحت قضية مكتملة الخلقة والأعضاء، لها منبر تثبت فيه شكواها في المحافل الدولية، ولكن لم تبلغ في ذلك أي جدوى وبعد حين أمضاه المثقف العربي وهو يتذوق مرارة الهزائم والانكسارات، تبين له أن المدينة العربية الفاضلة تلك التي مجدها المرحوم عبد الباسط الصوفي، وتباهي بطيبتها المؤكدة بعدم امتلاكها الذرة، لا تستحق منه مجرد النعي والرثاء، ولم يتردد كاتب مثل فؤاد الشايب إطلاق مقولاته المثيرة للجدل: إن رصاصة واحدة تساوي كل ما كتبه الأدباء

العرب!.. فالزمن بات لصالح مدن الحرب، وليس لصالح مدن الصداقة والسلام والحب، وإذا أرادت مدن الحب شدَّ الزمن إليها فلا مناص من دخولها ساحة الحرب لتدافع عن نفسها على الأقل وليعود كل شيء إلى نصابه الطبيعي والعادل.. ولنا أن نتساءل هنا ما هي الحرب؟.. هل هي ما تنشب من وقت لآخر بعتاد عسكري وجنود، أم أنها أشمل من ذلك وأوسع؟ لنعترف قبل الإدلاء بأي جواب، بأن مفاهيم الحرب مازالت ضيقة في الأذهان، كما أن رقعتها ظلت أمام العين صغيرة ومقتصرة على المظاهر العسكرية المعروفة، فشملت فقط الجنود الذين يرابطون قرب الأسلاك الشائكة بثيابهم الرسمية والملونة وبأسلحتهم الخفيفة والثقيلة، وأغفلت جنوداً آخرين كثيراً ليس لهم مثل هذه الألبسة وهذا العتاد، ولكن باعهم طويلة وعريقة في حرب أخرى بعيدة ومريرة بدأت منذ مطلع التاريخ، ونشبت بين كريات أجسامهم البيضاء، والجراثيم العصرية المنتشرة تحت الأرض في الأقبية ودهاليز السجون، حتى وصلت إلى حدود الحلم وإلى كافة أشكال القهر وظروف الاستغلال.. وفق ذلك يظهر لنا وجهان للحرب:

1 - الحرب الأولى: عسكرية تنشب أحياناً من وقت لآخر من قبل المجموعة ضمن زمان ومكان محددين..

2 - الحرب الثانية: حياتية تبقى ناشبة في غالب الأحيان والأمكنة وهي شاملة للمجموعة والأفراد على حد سواء، كما أنها أكثر ديمومة. ومع ذلك احتلت الحرب الأولى العسكرية الواجهة، وأصبحت، العنوان في المفاهيم الحديثة والرسمية للحرب، وبقيت أصوات قذائفها تحرك المطرقة والسندان في آذاننا الداخلية.. واقتصر مفهوم الحرب على الجانب العسكري دون سواء، بدأ برأينا منذ تنظيم ما سمي بالخدمة العسكرية وقوانين الجندية الذي تم أول مرة في مصر أثناء ولاية سعيد باشا وذلك ما بين 1856 - 1862⁽¹⁾.. ولو عدنا إلى ما قبل هذا التاريخ لوجدنا مفهوماً مغايراً للحرب، ألم يقل الرسول - ﷺ⁽²⁾ - في عقب إحدى الغزوات: عدنا من الجهاد الأصغر إلى الجهاد الأكبر؟.. أي أن الحرب العسكرية هي حرب صغرى لأنها مؤقتة، والحرب الحياتية الأخرى هي

(1) عد إلى الموسوعة العربية الميسرة - دار نهضة لبنان للطباعة والنشر - بيروت.

(2) روى هذا الحديث النبوي جابر بن عبد الله - عن إحياء علوم الدين للإمام الغزالي.

الكبرى طالما أنها مستمرة استمرار الحياة.. ولعله من المفيد أن نشير إلى الآداب الأخرى التي أخذت تتشكل إثر هذه الحرب كالآداب الاجتماعية وأدب المعتقلات والسجون وأدب المهجر.. ومن المؤسف حقاً أن هذه الآداب لم تقدم حتى الآن، ولم تقرأ على أنها تدون أشكالاً إضافية من الحرب ومعاركها المتعددة الأخرى، التي سعينا إلى الكشف عنها من خلال عدد من المجموعات القصصية العربية القصيرة، نتوخى منها إظهار مفهوم آخر للحرب أكثر سعة ورحابة للإحاطة بوجوه معاركه المتعددة وجوانبها العسكرية والحياتية المختلفة..



الزمن المفتوح على المعارك في قصص زكريا تامر..

لا تختلف الدراسات العسكرية والتاريخية الصادرة حتى الآن على أن ما جرى عبر الساحة الفلسطينية عام 1948 وعبر الساحة العربية المصرية السورية الأردنية عام 1967، يعتبر مأساة أمة بأكملها ما زالت آثارها ماثلة في حياتنا إلى اليوم، ومن الظلم أن تعتبر مجرياتها حرباً حقيقية ضد العدو الصهيوني الذي احتل الأرض العربية، وبعدما فضحت شمس حزيران يونيو هزيمة ثلاثة جيوش عربية في غضون ساعات ودون أية معركة أو مقاومة تذكر!...

من يقوى وقتئذ على تصديق ذلك؟!...

إنها الصدمة الكبرى، التي استفاق فيها المواطن العربي على اختلاف وعيه مذعوراً من هول ما حدث، وكذلك الكاتب العربي لم يصدق ما رآته عيناه حين كحلهما الصحو، فاستيقظ من غيبوبة الوهم مذعوراً على صوت الكارثة ومشاهدها العسية على التصديق فرد عليها بكتابة غرائبية كأنها غير منسجمة مع الطبيعة وقوانينها العلمية.. فقرأنا في الرواية "تلج الصيف" لنبيل سليمان، بينما اتجه الشعر إلى جلد الذات وأناها المتضخمة إلى حد اندفع فيه نزار قباني مستدعياً قصيدته من مخدع المرأة المخملية الجسد الذي لازمته طويلاً ليقول للشعراء العرب في مهرجان الشعر التاسع الذي انعقد وقتها في بغداد عام 1969:

يا قدس لا تنادي أحداً من عبد شمس

فما بقي منها إلا النساء

ويبدو أن ما فعله زكريا تامر يعتبر شيئاً مختلفاً عما عهده القص العربي من قبل، فقد استدعى الموتى وأخرجهم من القبور، وجعل الحياة تحرك تماثيل الراحلين فأعادهم من الغياب ليشهدوا هول ما جرى وفظاعة ما حدث، في

مساحة المعارك العسكرية المعاصرة والراهنة، التي انتهت إلى هزائم مبكرة، مازالت آثارها ماثلة في مكونات حياتنا وجوانبها المتعددة، وما زالت آثارها بعيدة عن النسيان.. فالحرب هي الحدث الخالد كما يقول تولستوي، والنصر فيها خالد كما الهزيمة أيضاً، ومازلنا حتى اللحظة ننتظر نصراً معاصراً من هذا النوع بعد هذه الهزيمة..

● الحرب العسكرية:

ماضي الحاضر.. ماضي المستقبل

بعد الفجيعة العربية العسكرية عام سبعة وستين وتسعمئة وألف، مال زكريا تامر قليلاً عن رصد الحرب الحياتية التي بدأها في مجموعته الأولى "صهيل الجواد الأبيض" (1) 1960 وانشغل عنها برصد ما كان يجري على الأرض العسكرية العربية آنئذ، مع إظهار مواقف من هذه المجريات ومما آلت إليه أيضاً.. كل ذلك قدمه لنا زكريا تامر في قصص قليلة رغم أهمية الحدث بينما خصص كتاب آخرون مجموعة كاملة حين تناولوا في قصصهم هذه المأساة الحزيرية، كعادل أبو شنب مثلاً في مجموعته "أحلام ساعة الصفر" (2) وهذا قد يكون مرده إلى عدم رضا الكاتب وعدم قناعته بما أنجزته المعركة العسكرية وسلطانها التي يسمها في معظم قصصه بالقمع، وقد جسد ذلك بالتصريح حيناً وبالتلميح حيناً آخر إضافة إلى قلة إنتاجه القصصي، فهو منذ عام 1960 وحتى عام 2000 لم يقدم سوى سبع مجموعات قصصية احتل بها مكاناً مرموقاً بين الأدباء والكتاب، بعدما استطاع أن يكون لافتاً منذ مجموعته الأولى "صهيل الجواد الأبيض" كما عدُّ أحد أهم كتاب القصة العربية... بعد صدور مجموعاته الأخرى "ربيع تحت الرماد، الرعد، دمشق الحرائق، النمر في اليوم العاشر.."، وهكذا وصولاً إلى مجموعته "تكسير ركب" التي صدرت مؤخراً.. وما يفيد في معرفة رؤية زكريا تامر وموقفه من الحرب العسكرية العربية وما نتج عنها يتبدى جلياً في قصص "الاستغاثة، الذي أحرق السفن الأعداء" فيلغي في القصة الأولى والثانية ما يحد بين الأزمنة ويجعل الماضي حاضراً بواسطة تمثال يوسف العظمة الذي تحرك من مكانه في إحدى ساحات دمشق للمشاركة في الحرب، إلا أنه يتعرض إلى التوقف والمساءلة من إحدى الدوريات الحكومية ثم يتهم من قبلهم بالسكر والكذب بعدما استنكروا عليه هذا التحرك مؤكداً له أنه لو كان هو يوسف العظمة وزير الحربية المعروف لما

فعل ذلك، لأن الوزير لا يحارب ولا يحمل سيفاً بل يرافقه دائماً شرطي مسلح
بمسدس.. (3)

إن زكريا تامر باستحضاره شخصية يوسف العظمة بهذه الصورة، لا يعيد
إنتاج الماضي لإدانة بيروقراطية الحرب كما يحلو للبعض أن يذهب، وإنما يعيد
التلديد من الماضي ليفضح المراحل التاريخية فيه وفق أبعاد جون هالبرين
المسببة التي أوردها في نظرية الرواية بل إنه يقيم حيكته القصصية بشكل
يتقاطع فيه الحدث القصصي مع الحدث التاريخي ضمن معطيات يبلغ بها حدود
إلغاء الفواصل الزمنية القائمة بين الحاضر والماضي والمستقبل، جاعلاً إياها
مفتوحة ومتصلة الحضور ببعضها. وبذلك يأخذ الماضي أبعاداً زمنية جديدة في
متخيله السردي (4)، فيأتي من كشف مجريات الراهن ماضياً حاضراً ويكون
في نتاجه وتصورات كاتبه الذي استحضره ماضياً للمستقبل ويمكن القول: إن
الكاتب جعل من هذا الماضي الحاضر، الماضي للمستقبل أداة فاضحة لممارسة
سلطة الحرب، محملاً إياها نتائج الهزائم والانكسارات الحاصلة على جبهتها،
ومتهماً إياها بعدم الإعداد لخوض الحرب كما ينبغي، لذلك لم يقدم زكريا تامر
في أي قصة تناول فيها الحرب العسكرية جندياً مهزوماً بل أبقى الهزيمة
للمسؤولين عن هذا الجندي باعتبارهم المقصرين بحقه وبحق الوطن، فباتوا
بنظره أسباباً مباشرة لهذه الهزيمة، وفي محاكمة هؤلاء لطارق بن زياد بسبب
حرقه السفن يكشف الكاتب جزءاً من هذه الحقيقة المرة فيسألهم على لسان
طارق بن زياد:

" — أين كنتم وقت الحرب؟

— كنا نؤدي واجبنا نحن أيضاً. حملنا السلاح. ويصيح طارق بن زياد
بصوت نزق: حملتم السلاح وجلستم وراء المكاتب تحتسون الشاي والقهوة
وتتحدثون عن الوطن والنساء.. (5) وفي قصة "الأعداء" يواصل زكريا تامر
إلباس الهزيمة للسلطة القمعية كعادته معها كل مرة من خلال رجال الشرطة،
الذين يقوون في مصادرة حريات الناس ويتقهقرون منهزمين أمام الأعداء،
فتحتل المدينة دون أن يُحمل الكتاب سكانها مسؤولية ما آلت إليه الأمور.. بل
العكس تماماً إنه بقي إلى جانبهم متعاطفاً معهم بسبب حريتهم المفقودة — قبل
وبعد الاحتلال — فصورهم بين عدوين بين سلطة بلادهم القمعية وسلطة
الاحتلال وجنوده، وما أفضى به يوسف العظمة "في قصة الاستغاثة" يبلور هذا
الانحياز الشعبي غير المحدود فهو يقول في حوار بينه وبين طبيبه:

" — سنهزم لا محالة.

— نعم سنهزم ونحن نحارب.

— ستقتل.. أنت وزير الحربية وحياتك ليس ملكاً لك.. إنها ملك الوطن.

— أنا الآن مجرد جندي، والناس يجوعون ويدفعون ثمن خبزهم للجنود كي يموتوا وهم يدافعون عن الوطن، سأكون خائناً ولصاً إذا لم أمت اليوم.. (6)

إن زكريا تامر الذي جعل من يوسف العظمة ينطق بهذه العبارات يعلم تاريخياً أن هذا الرجل قد أدى دوره بشرف وأمانة واستشهد مع مجموعة من رفاقه لصد جيش المستعمر الفرنسي، إلا أنه أراد بإعادة هذه الشخصية النضالية مرة جديدة أن يحاكم حربنا العسكرية المعاصرة — وخصوصاً الحزيرانية منها — من خلال القيادة المسؤولة عن أحداثها ونتائجها، كما وضع ملف الاستقلال القطري والعربي برمته في دائرة هذه المحاكمة معتبراً إياه في قصة "لماذا سكت النهر" (7) استقلالاً منقوصاً على الرغم من أن هذا الاستقلال استطاع بأهله ومناضليه إبعاد العدو المحتل المتمثل بالصخرة الجاثمة في قلب ذلك النهر العربي الذي استمر جريانه بعد توقف ولكن بصمت.

فلماذا سكت النهر؟ — ..

لا شيء سوى الصخرة الرامزة للأعداء فهي لم تبتعد كما ينبغي فظلت جاثمة فوق الضفاف قرب النهر.. إنها صخرة الأعداء الذين لا يخرجون من أي مكان احتلوه إلا وهم مرغمون بالمواجهة والقتال الضاري، وبعد الجلاء لا يبتعدون في الأرض عن مائها وثرواتها كثيراً لتبقى على مقربة منهم ومن تهديداتهم وليعاودوا الكرة إليها بأسلوب جديد وبالتتابع وبالتتالي.. فرنسيون وإنكليز وإسرائيليون.. إنها معارك الحرب المتوالية التي لم ولن تنتهي لتحرس هويتنا وما بقي منا في صراع غير متكافئ بيننا وبين عدونا المتعدد، وإذا كان زكريا تامر قد اعتبر الانسحاب فيه موازياً للهروب ومساوياً للخيانة فإنه سيثير بذلك حفيظة العسكر لأن الانسحاب بنظرهم غالباً ما يكون لدواعٍ تكتيكية تفرضها مستجدات المعركة في حرب لا تخلو من المفاجآت والمتغيرات..

• الحرب الأخرى..

الأنا الدنيا والأنا العليا

إن ما يجري في الداخل على جبهة الحياة اليومية حرب أخرى أكثر ضراوة وأكثر ديمومة من الحرب العسكرية، تكاد معاركها لا تنتهي بين الأنا الفردية الدنيا وبين الأنا الجماعية العليا المتمثلة بالسلطة الاجتماعية وأعرافها وتقاليدها حيناً، وبالسلطة السياسية وممارستها القمعية حيناً آخر، وفي الوقت الذي قدم فيه زكريا تامر عدداً من القصص للمعركة العسكرية فقد سخر معظم مجموعاته القصصية الصادرة حتى الآن للمعارك الأخرى غير العسكرية إلا أنه لا يربط في خندقها لصالح الماضي كما فعل أول مرة بل يتقدم على أرضها ضد عادات مجتمع بكامله وما يتوجه إليه في قصة "ثلج آخر الليل" (8) يكشف ويلخص مواقفه من بعض الأعراف والتقاليد التي تبدو من وجهة نظره غير مقبولة وغير منطقية لذلك أثّرنا التوقف عندها دون غيرها لنتعرف إلى ما آلت إليه الأمور في حرب سعى زكريا تامر لإشعالها بين أسرة وأفعى قد تسَلّت إلى بيتهم الطيني القديم، وبتأجيج عملية الصراع تتباين المواقف الأسرية حيال هذه الأفعى الرامزة للقانون الاجتماعي السائد، الأم والأب يتعايشان معها أما ابنتهما فتهرب مع الرجل الذي أحبته لتعيش معه حياتها الزوجية وحين يعلن الابن يوسف ضرورة قتل هذه الأفعى والتخلص منها يطمئنه أبوه ويحذره في أن واحد بأنها لا تؤذي إلا من يؤذيها ثم يسعى إلى تغيير توجه ابنه فيشجعه على البحث عن أخته ويحرضه على الثأر منها وقتلها بعدما جلبت لهم سوء السمعة، بخروجها عن طوعهم وهروبها مع ذلك الرجل الذي اشترك معها في تمرغ سمعتهم ووجوههم بوحل العار الذي لا يغسله إلا الدم. فيتأرجح يوسف بين طلب أبيه الراغب بالانتقام، وبين حبه لأخته وتعاطفه معها، ويبقى معلقاً بحبل هذا التأرجح إلى نهاية القصة دون أن يتمكن من حسم أمره بأي موقف خارج حدود الأمان فيتمنى أن يأتيه عمر آخر بلا أب ويتمنى أن تشرق في حياته شمس أخرى ويتمنى.. إلا أن كل ذلك لا يسفر عن أي تغيير في مجرى الأحداث.. الأفعى ظلت آمنة في بيت الأسرة القديم.. الأم والأب ظلا على ما هما عليه.. ووسط تردد الابن يوسف، وعجزه عن أية فاعلية مؤثرة في سياق الصراع المطروح، يترك زكريا تامر النهاية غير المحسومة مفتوحة على بداية جديدة لعلها تكون أكثر جدوى ويحيل المواجهة الحالمة المترددة إلى احتمالاتها الواقعية والموضوعية مبقياً في دائرة الحدث الفعل الأنثوي الحاصل بتمرد الفتاة — أخت يوسف — على الأنا الاجتماعية وهروبها مع الشاب الذي بادلتها المشاعر والزواج دون مباركة أسرية بينما يظهر الفعل الذكوري في هذه القصة غائباً بتألفه مع الماضي بسلبياته وإيجابياته من خلال الأب ومتردداً وعاجزاً عن

الإقدام من خلال الابن وليس من فرق في النهاية سوى ما أفرزته ثقافة الوهم الذكورية تلك، التي أسهب في تفصيلاتها عبد الله الغدامي والتي تجر إلى تصورات تنغرس في الذهن وتتحول إلى معتقد أو صورة نمطية ثابتة أسماها بالجبروت الرمزي (9) وتتبدى عند زكريا تامر بصورة أكثر وضوحاً في قصة "اللقى" التي يصور فيها الكاتب بأسلوب ساخر دخول تيمورلنك لإحدى المدن العربية فيرفع رجالها رايات الاستسلام شريطة أن يُبقي على لحاهم، لكنه يقتلهم ويدخل المدينة أمراً الحلاقين أعمال مقصاتهم بشوارب الجثث واللقى. إنه الفضح المتعمد الذي أصر الكاتب على مواصلته حتى النهاية لتعرية النظام العربي وسلطته بإزالة علامة الذكورة عنه لكشف حقائقه المؤنثة العاجزة عن أية فعالية في سيرورة الأحداث الجارية العسكرية منها وغير العسكرية لتشمل جوانب الحياة العصرية المختلفة.. (10) ويترك الكاتب هذه العلامات الذكورية ليرينا كيف تقوى فحولتها عبر ممارساتها السلطوية في الساحة الداخلية وعبر حربها القمعية، فتفتح أبواب السجون والمعتقلات لقمع أية حركة يمكن أن تهز أركان النظام الذي يحلو له أن يكون سرمدياً.. وكما استدعى زكريا تامر عدداً من الرموز التاريخية في تجسيده الحدث العسكري العربي المعاصر، فإنه يستدعي هنا أيضاً عدداً من الرموز التاريخية لتكون مساعداً له في تصوير آفاق الحرب الأخرى فبعد تيمورلنك يستدعي زكريا تامر خالد بن الوليد وسليمان الحلبي وعمر المختار وكما حرص على تقديم صورة السلطة العسكرية وهي تحاكم طارق بن زياد على حرقه السفن، فإنه حرص أيضاً على تقديم صورة ثانية للسلطة القمعية المعاصرة وهي تحاكم متففيها غير العسكريين في الداخل من خلال محاكمة عمر الخيام في قصة "المتهم" وفيها يسأل القاضي الشاهد الأول - وهو صاحب مكتبة - عن الكتب التي كان يشتريها منه عمر الخيام فيجيبه الشاهد قائلاً:

" - كان يشتري كتباً متنوعة الموضوعات ولكنه يفضل الكتب التي تتحدث عن الحب..

- ها ها.. إذا يحب الكتب الجنسية.. قل لي ألم يكن يشتري كتباً سياسية؟..

- كتب سياسية؟! أقسم أن يدي لم تمس يوماً كتاباً سياسياً.. ربما كان يشتريها من مكتبة أخرى (11).

إذا كل شيء مباح إلا الكلمة السياسية الشفهية منها أو المكتوبة فإنها تعني دخول صاحبها في المحذور الذي يؤدي إلى دهاليز السجون وعتبات المعتقلات، التي أعطاها زكريا تامر أكثر من ثلثي قصصه، جاعلاً كل المساحات من حوله مفعمة بالقمع إلى حد تصور فيه سخريته في قصة "السجن" أن الموتى لم يتمكنوا من الإفلات من براثن السلطة القمعية ومعتقلاتها إذ يلقى القبض على مصطفى الشامي "الميت العائد إلى الحياة" بتهمة الفرار من القبر، ولأنه كان في حياته يبني البيوت يُحكم عليه ببناء القصور فيتمنى الموت وكأنه الباب الوحيد المتبقي للانعتاق والخلص...!.. إن زكريا تامر في رصده للقمع يكتفي عبر العديد من قصصه بالتسجيل الذي لا تتأزر معه صورة أخرى للخلص الذي يحرص عليه ميشيل فوكو (12) ويحمّله للمتقف الشمولي وحين لا تتمتع الشخصية بالفاعلية والإقدام، يتهمها بالعجز قائلاً: ها نحن نظل دوماً عاجزين عن تجاوز الخط والمرور إلى الجانب الآخر، وهو ما انتهى إليه عدد ليس بالقليل من أبطال زكريا تامر كبطله في قصة "صهيل الجواد الأبيض" الذي بدا أشد بؤساً وهو يخوض معركته ضد تضاوله أمام الآلة في المصنع الذي يعمل به، وكذلك ضد ضياعه في مدينته الكبرى وضمن دوامتها التي لا تكف على نحو يصف نفسه من خلالها قائلاً:

"كنت وطواطاً هرماً أعمى، جناحاه محطمان، لا أجد خبزي وفرحي يصنعني الصخب أينما سرت.. أنا لست سوى مخلوق ضائع في زحام مدينة كبيرة قديمة.. لست بطل ملاكمة أو مصارعة.. صورتني لا يعرفها قراء الصحف والمجلات.. أشتغل في اليوم ثماني ساعات.. أتعب، أبتلع الطعام بسرعة عجيبة.. أدخن سجائر طاتلي سرت غليظة.. أجلس في مقهى أشارك بحماس في مناقشات عقيمة" (13)

عبر هذه الدوامة تتواصل معارك العمر بلا نهاية، وحين لا تلوح في الأفق سوى غيوم دكناء راکضة بعسها لحصار شمس الحياة يحتج زكريا تامر بسخريته المعهودة ويقدم في قصة "انتظار امرأة" - القصيرة جداً - مخلوقاً تلده أمه بلا رأس لأن عيشة القمع ترغبه بهذا الشكل وتريده لا يرى ولا يسمع، ولا يتكلم لكنه يدفع به إلى النجاة من رجال السلطة القامعة بشكل فانتازي وأسلوب كافكاوي فيعيش الرجل وزوجته في قصة "سنضحك.. سنضحك كثيراً" (14) وتفشل كل محاولات القبض عليهما فمرة يتحول هو إلى مشجب وتتحول زوجته إلى أريكة، ومرة يتحول إلى غراب أسود وزوجته إلى شجرة، وتستمر

المعركة بينهم حتى في المقبرة لم يتمكنوا من إلقاء القبض إلا على أمه الميتة بينما ينجو هو بعد أن يتحول إلى كلمات رثاء وتتجو زوجته بعد أن تتحول إلى باقة من الورد الذابل - فتنتصر الحياة على الموت بفعل التحولات غير المتوقعة والحدث الصارم المفاجئ الذي عبر عنه هارتمون فاندريتش والذي اعتمد عليه زكريا تامر في سياقه القصصي، ورغم أنه استطاع من خلاله المزاجية بين الواقعي والتخييلي كما تعبر ايريك غوتيه (15) إلا أنه لم يتعد تصوير الأزمة القائمة على أرض الواقع والعالقة بحياة شخوصه القصصية حتى أن تمكنه من إلغاء الفواصل الزمانية والمكانية إلى حد تواصل فيه التراث الشفهي الشعبي مع المدون التاريخي لم يحل بين الحدث الذي استجلبه من التاريخ وبين ماضيه القابع فيه والمكرس له وما كان استحضاره منه إلا ليُشعر الراهن بنقائضه وبأزماته وانكساراته.. فبقي انتصار طارق بن زياد في قصة (الذي أحرق السفن) وصمود يوسف العظمة في قصة (دمشق الحرائق)، مشرعاً في ألق الماضي بينما الهزائم والمكابدات في المعركة العسكرية وفي المعارك الحياتية استمرت حاضرة عبر الراهن الذي امتلأت قصص زكريا تامر بدماء جنوده، وبانكسارات أحلامهم المتوالية التي لا تكف ولا تبلغ الانتهاء..



هوامش ومراجع

- (1) — مجموعة قصص سهيل الجواد الأبيض لذكريا تامر، إصدار مكتب النوري — دمشق 1978.
- (2) — للإطلاع على قصص الحرب عند عادل أبو شنب عد لدراسة أحمد حسين حميدان — مجلة الآداب اللبنانية عدد 3/ — 4/ بيروت 1981.
- (3) — مجموعة قصص دمشق الحرائق لذكريا تامر، قصة الاستغاثة — إصدار اتحاد الكتاب العرب ط 1 دمشق 1973.
- (4) — نظرية الرواية — جون هالبرين — إصدار وزارة الثقافة دمشق 1981 وللإطلاع على المزيد من أبعاد استعادة الزمن الماضي في قصص ذكريا تامر عد إلى فن الرجل الصغير في القصة العربية القصيرة لأحمد محمد عطية إصدار اتحاد الكتاب العرب — دمشق.
- (5) — مجموعة قصص الرعد لذكريا تامر — قصة الذي أحرق السفن — إصدار اتحاد الكتاب العرب ط 1، دمشق 1971.
- (6) — مجموعة قصص دمشق الحرائق لذكريا تامر — قصة الاستغاثة — إصدار اتحاد الكتاب العرب ط 1 — دمشق 1973.
- (7) — قصص لماذا سكت النهر لذكريا تامر — إصدار وزارة الثقافة دمشق 1973.
- (8) — مجموعة قصص ربيع في الرماد لذكريا تامر — قصة ثلج آخر الليل — إصدار مكتبة النوري ط 2 — دمشق 1978.
- (9) — ثقافة الوهم — مقاربات حول المرأة الجسد واللغة — المركز الثقافي العربي ط 1 — بيروت 2000 م.
- (10) — مجموعة قصص الرعد لذكريا تامر — قصة اللحي — اتحاد الكتاب العرب بدمشق 1971.
- (11) — المرجع السابق — قصة المتهم — اتحاد الكتاب العرب — دمشق 1971.

- (12) — المعرفة والسلطة — مدخل لقراءة ميشيل فوكو — جيل دلوز — ترجمة سالم يفوت — المركز الثقافي العربي — بيروت والدار البيضاء 1987.
- (13) — مجموعة قصص سهيل الجواد الأبيض لذكريا تامر — مكتبة النوري بدمشق 1978.
- (14) — مجموعة قصص سنضحك سنضحك كثيراً — إصدار دار رياض الريس ط 1 — لندن 1998.
- (15) — القصة في سورية — أصالتها وتقنياتها السردية — ايف غونزاليزا كيخاتو وجمال شحيد المعهد الفرنسي للشرق الأوسط — دمشق 2004.



المعارك العسكرية بين مرحلتين في قصص عادل أبو شنب

بعد فجيعة حزيران — يونيو 1967، وبعد معارك تشرين — أكتوبر 1973، قدم عادل أبو شنب مجموعتيه القصصيتين "أحلام ساعة الصفر والأس جميل"، محاولاً إعادة سيرة ما حدث وانعكاسات ما جرى على الشخصيات المتواجدة في الجبهة العسكرية وفي الجبهة الداخلية المدنية أيضاً، وهو ما سيساهم ويساعد على استقراء معالم هاتين المرحلتين الهامتين من تاريخنا المعاصر، إضافة إلى مساهمتها في رصد الظروف والأسباب الموضوعية التي أدت إلى المأساة العربية المتجسدة بالهزيمة الحزيرانية وما نتج عنها على صعد حياتنا المختلفة..

● مرحلة حرب الخامس من يونيو، حزيران 1967:

تبعية الثقافي للسياسي والعسكري..

من الأهمية أن ننوه من البداية إلى أن مجموعة قصص "أحلام ساعة الصفر" (1) التي قدمها عادل أبو شنب لرصد مجريات المأساة الحزيرانية، قد صدرت عام 1973، بينما صدرت مجموعته "الأس جميل" المخصصة لرصد معارك تشرين — أكتوبر عام 1979، وبين تاريخ صدور هاتين المجموعتين وبين وقوع أحداث كلتا الحربين المذكورتين فارق زمني كبير يفضي إلى فجوة كبيرة من التأخير في رصد الحدث السياسي والعسكري وهذا لا ينطبق على مجموعتي عادل أبو شنب وحسب، بل يتعدها ليشمل الكثير من المجموعات القصصية الأخرى كدلالة مازالت قائمة على تبعية الثقافي للسياسي والعسكري بدل أن يكون مرشداً لهما ومؤثراً فيهما مع العلم أن المأساة الحزيرانية لم تكن عسكرية فقط، كما أن الهزيمة فيها ليست كذلك أيضاً،.. فتمة معارك أخرى كانت تدور على الجبهة الداخلية بين الشعب والسلطة القمعية وما أفضى به

بطل قصة "أحلام ساعة الصفر" المستمد منها عنوان المجموعة القصصية يكشف أولى هذه المعارك في قوله:

"تحدثنا في السياسة لنمارس حرية مفقودة، فأخذونا في ليلة غاب قمرها إلى زنزانة، ومن الزنزانة ساقونا إلى غرف التحقيق والكهرباء،.. أقل ما يتقنون من ألوان التعذيب من مجرى البول في عضوي التناسلي.. أدخلوا سنارة صدئة.. قلعوا أظافر يدي وقدمي.. بصقوا في فمي.. ضاجعوا محمود أمامي.."

(2)

من خلال ذلك يكرر عادل أبو شنب سؤال الحرية في قصصه الحزيرانية التي يتبين منها أن إنسان المعركة العسكرية يفقد هذه الحرية من قبل أن تبدأ المعركة، وهو ما سيقود إلى سؤال آخر عما يمكن أن يقدمه محارب مقموع في سير العمليات الحربية وفي سياق أحداثها، ثم أي ميدان سيختار وأي معركة سيخوض؟.. هل يختار جانب السلطة كما يعبر ميشيل فوكو (3)، أم أنه سيبقى رهن المفارقة التي أعلن عنها أحد العلماء ليزيد وهو يقول له: إذا أرضيناكم أغضبنا الله وإذا أغضبنا الله أرضيناكم.. إنها الإشكالية القديمة الجديدة التي نشأ عنها عدم استقامة العلاقة بين الثقافي والسياسي والعسكري حتى اليوم والتي ارتكز عليها عادل أبو شنب في منطلقه القصصي، ليبرز قمعية السلطة الحزيرانية للشخصية الثقافية، وليكشف معاناة هذه الشخصية باعتبارها الطرف الأضعف في هذه المعادلة غير المتكافئة وغير المتوازنة، الأمر الذي جعلها رهن سجون السلطة السياسية العسكرية ومعتقلاتها، عندما أرادت أن تمارس وجودها كما عبر الكاتب في قصته "أحلام ساعة الصفر" التي أشرنا إليها قبل قليل، وكان من مؤدى ذلك بروز ردود أفعال متباينة نشأ عنها نماذج متعددة لتلك الشخصية، أظهرها عادل أبو شنب من منظور سايكولوجي وفق الحالة النفسية لأبطال قصصه وقبل استعراضها لابد من القول أنه لا يمكن الفصل بين أي منها لأنها جاءت محصلة لظروف مرحلة واحدة، صنعتها ممارسات سلطوية واحدة جعلت إنسان حزين أسير معاناة مركبة من عوامل نفسية متعددة، لأن الأسلوب الحياتي كما يعبر رايموند ويليامز ليس مجموعاً ولا وحدات بل عملية كاملة لا يمكن تقسيمها.. (4)

- اللاشعور والشخصية السلبية:-

حينما تقابل السلطة الاجتماعية أو السياسية الأهداف والرغبات الإنسانية بالقمع، تغادر هذه الأهداف والرغبات الساحة الشعورية وتنتقل بالكبت إلى

خزائن اللاشعور كما تؤكد مدرسة التحليل النفسي وبذلك يفقد الشعور المبادرة والتأثير داخل دائرة الفعل ويقتصر دوره على تلقي المؤثرات الخارجية دون أن تستجيب له الشخصية بأي ردود فاعلة ويتولى اللا شعور الفرويدي هذه المعطيات الشعورية الوافدة إلى الساحة الذهنية ويدفع بها وبكل ما تصحبه من رغبات إلى تحقق مخادع عبر الأحلام، وبهذا الصدد لا يكفي الشرط المعرفي الشعوري وحده لتحقيق الفعالية والتأثير ومزاولة النشاط لشخصية كالشخصية الحزيرانية المملوءة بالخوف مما قد يلحق بها ويصحبها من السلطة القمعية القائمة آنئذ.. فهي رغم معرفتها بأسباب الهزيمة وحقيقتها عام 1967 إلا أنها ابتلعت كل ما عندها وخبأته لانعدام الجرأة لديها في مجابهة السلطة القمعية وعوامل القهر المتعددة، فدفعت بما لديها من حقائق إلى أعماقها المزمنة بالكبت ويعبر عن ذلك أبو شنب قائلاً في قصة "الوهم":

"الصمت يمد أذرعاً شوهاء تحتضن المحكمة، ومن وراء القضبان خيل إليه أن صرخة واحدة من حنجرته قادرة على أن تحيل المحكمة إلى مسرح والجمهور إلى متفرجين ضاحكين.. ووجد في جيبه أفكاراً كثيرة تحتاج إلى حنجرة حتى تخرج.."(5).

لقد كان الكبت الحزيراني حاداً، ليس بسبب عوامل القهر السلطوية فقط، إنما بسبب انعدام إرادة المجابهة عند الشخصية التي نحن بصدد مناقشتها وعرضها أيضاً إلى حد بدت فيه النماذج التي قدمها عادل أبو شنب مجردة من كل شيء، وكأنها مهيأة للسقوط سلفاً في معركة خالية من أي تكافؤ تكون الهزيمة فيها محسومة ويكون الهروب عبرها متجهاً من النكوص إلى التعويض كما هو الحال الذي تبديه قصة "رهان على جواد أسود":

"ورق اللعب هو السيد، صمت ودخان وعيون وجواكر، والمقهى غاص بالناس؟ تحلقوا الموائد الخضراء نهماً إلى لعب أو استمتاعاً بألهية مجانية فيها مَنْ يبالي ومن لا يبالي.."(6).

عبر هذا السياق تظهر الشخصيات السلبية وهي تمارس خوفها الذي قادها إلى اللهو داخل المقاهي، لأن في مدركها العقلي ستكون في أمكنة كهذه بمأمن من رجال السلطة وشرطتها وبمناى عن سجونها ومعتقلاتها التي لا يساق إليها إلا مَنْ يهاجم ممارستها المستبدة فلجأت إلى هذه الأجواء اللاهية اللامبالية كنوع من التعويض يطرح في بنيته الشعورية أزمة الوعي للشخصية الحزيرانية، بينما تتسرب من بنيته اللاشعورية طيوف من الخداع عبر الأحلام

التي تعكس عقدة الخوف السابقة لهذه الشخصية المأزومة بالهزيمة وتبلغ من خلالها شأواً يصل حدود الوهم والهلوسة والصور الهشكوكية المرعبة يعترف بها بطل قصة "وساوس الدقائق الخمس" ويقول في وصفها: "وضعت رأسي على المخدة وأغمضت عيني ورأيت فيما رأيت أشباحاً وهياكل عظيمة وكاميرات تصوير دقيقة وعيوناً تملأ الشوارع وتهطل وكأنها المطر من السماء.. وكلاباً بوليسية مدربة، وأصدقاء في ثياب لاعبي السيرك، ومدناً تتلاشى وشفاهاً لا تفتر عن الهمس ورجالاً ذوي أعناق طويلة يطلبون إلي أن أجمع حقائبي وأمضي معهم.." (7)

من خلال ذلك يظهر بشكل جلي استغلال اللاشعور لقاد الشخصية الحزيرانية وبثه مخبوءها الداخلي المائل في خزائنه بعيداً عن أي رقيب، الأمر الذي تنكشف من خلاله معاناة هذه الشخصية من قمع السلطة التي تبلغ درجة يسميها علم النفس الأمني بانعدام الأمن الاجتماعي، الذي يتأتى منه الميل إلى العزلة والانطوائية، والتي يسميها كارل يونغ في بعض طروحاته بالكف الاجتماعي (8) وهو ما تعزوه التربية النفسية إلى الخجل الناجم عنه انعدام القدرة على المواجهة لنقص في التلاؤم. إلا أن عادل أبو شنب يجعل انطواء المرحلة الحزيرانية من نتائج عقدة الخوف من السلطة وسجونها التي نشأ عنها الكبت والانسحاب إلى الداخل، والكف عن أي بوح للآخر من جراء انعدام الثقة بهذا الآخر إلى حد يجعل الكاتب فيه بطل قصة "الوهم" يحاكي الجمادات ويهدر صوته هديرًا وهو يحدث الجدران والسقف والسرير والمرأة والمشجبة.. (9)

ولعل السؤال الذي يفرض نفسه هنا هو عن المبررات الموضوعية لهذه الهلوسة والانطوائية ذات الطابع الغائي طالما أن الغالبية الشعبية اتخذت موقفاً عدائياً من السلطة الحزيرانية المتسمة بالقمعية التي كانت تعلن قبل الهزيمة بأنها قادرة على إنهاء أزمة الصراع العربي مع الصهيونية بساعات معدودة بينما كانت الحقيقة نقيض ذلك بعدما تبين امتلاك القوات الإسرائيلية زمام مبادرة حسم المعركة العسكرية واحتلالها للأرض العربية، فساد شعور عام في تلك المرحلة هو أن السلطة القائمة وجيشها عاجزان عن حماية الشعب والوطن مما أدى إلى الخوف من الكيان الصهيوني وليس من السلطة الحزيرانية المهزومة والمنتهية شعبياً لأن تأثير ما نتج عن هذه الحرب الخاطفة وما تمخض عنها أخذ طابعاً شمولياً وليس على مستوى الأفراد فقط.. فما هي الأسباب والتبريرات السيكولوجية والإيديولوجية التي تجعل أبو شنب يكرس كل

هذه المواقف السلبية والفوضوية جاعلاً بطل قصة "أحلام ساعة الصفر" يهتف بذروتها قائلاً: .. منذ الليلة يا محمود نحن كل شيء. لن أعبأ. حياتي ملكي. أنا محور العالم. الأوطان. لا قيمة لها. ولتدفن الأفكار في قبر رجل مات حديثاً ولنصنع نحن مغارتنا، كهفنا العذاب صمتنا. لن ننتمي إلى مجتمع يعلن انتصاره ومدفعه مشلول كأنه رجل عنين. تعال لنهرب، لنهرب، لنهرب.. (10)

إن الكاتب يخالف الحقائق التاريخية بهذه التصريحات التي أطلقها من خلال بطل قصته بمواقفه الأخيرة، وهو ما سيقودنا إلى التساؤل عن ذلك الذي أعلن انتصاره في أعقاب هزيمة حزيران يونيو هل المجتمع فعلاً كما يقول أبو شنب؟!.

بالطبع لا.. فانعكاسات الهزيمة أخذت طابعاً شمولياً — كما ذكرنا — على دول المواجهة، وعلى المجتمع العربي عموماً.. أما الإعلان عن انتصار مزيف بمدفع مشلول على حد تعبير الكتاب فقد كانت تردده أبواق السلطة الحزيرية التي لا تمثل المجتمع طالما أنها أوتوقراطية ووجودها قائم بانعدام الحريات السياسية وبشتى الأساليب القمعية الأخرى.

وإذا كان من نتائج الهزيمة اللا انتماء، فهذا يعني أن الشخصية غير منتمية إلى مجتمع ما قبل الهزيمة ذي الرؤى السطحية والانفعالية المحمومة، التي كانت تقرر رمي العدو في البحر دون الإعداد الحقيقي لمجابهته، وبالتالي يكون الانتماء إلى مجتمع ما بعد الهزيمة الذي بدأ يرى أن العدو الإسرائيلي ليس سهلاً ولا بد من حشد الطاقات اللازمة قبل خوض المعركة معه وبهذا المعنى يأخذ اللا انتماء والانتماء الجديد طابعاً شمولياً كأثار الحرب وهزائمها المبكرة تماماً، وهذا بالطبع لا علاقة له بمفهوم اللا منتمي عند كولن ويلسن الذي لا مجال له في هذا البحث..

● المجابهة الإنسانية.. الشعور الإيجابي..

عبر ذات الحدث الذي تجسدت فيه الشخصية السلبية المأسورة بعقدة الخوف من السلطة القمعية الحزيرية، يبرز الكاتب ملامح شخصية أخرى أكثر إيجابية وفاعلية تقوم على مجابهة هذا القمع وسلطته بإرادة إنسانية صامدة قدمها عادل أبو شنب من الأقبية ودهاليز السجون وغرف التحقيق بعدما أخفق في العثور عليها فوق أرض الحرب الحزيرية وهو ما يتبدى في حديث بطل قصة "أحلام ساعة الصفر" الذي يقول:

"جربوا كل وسائل التعذيب التي جددوا بها حياة السجون، ومن عجب كنت أصمد وكانت إرادة المجابهة فيّ تستفزهم، وتحضهم على الجنون..."

وفي السياق نفسه تذهب هذه الشخصية إلى ما هو أكثر إيغالا لتصريح أثناء التعذيب في وجه السلطة القمعية بالحقيقة التي اختبأت باللا شعور ردحا طويلاً من الزمن فتتطلق على لسان بطل القصة السابقة ذاته وهو يردد:

"قلت لهم: أنتم الهزيمة، بل أكثر من ذلك أنتم بعتم الأرض والوطن..." (11)

عبر هذا التوجه كان يسعى أبو شنب لرسم آفاق معركة أخرى كانت تدور في الخفاء وبعيداً عن عيون وسائل الإعلام، كما كان يسعى لملء الفراغ الذي تركته الشخصية العربية اللا انتمائية وذلك من خلال المقاومة الفلسطينية التي قابلت الهزيمة الحزيرانية بثبات إيجابي لأن حركتها وأهدافها لم تقف عند الحدود الحزيرانية بل تخطته إلى داخل الوطن المحتل لإنهاء حالة الديسابورا الفلسطينية - التشرد - ففي قصة "العدول والعدول عن العدول" يقول بطل القصة: "ملتزم يا أخوان ألسن واحداً ممن عاشوا مرارة التشنت الفلسطينية؟.. أن أساهم في الاستيلاء على طائرة من طائرات العدو مهمة لن أتردد في قبولها.. أستطيع أن أؤجل دراستي وألغيها.. أريد أن ألبس الرداء المبرقع وأدخل بيارات البرتقال المسبية بالكلاشينكوف.." (12)

إن المرحلة الحزيرانية بكل معطياتها أضافت خبرة ومعرفة جديدتين إلى الذهنية العربية المنفعلة في تلك الحقبة التاريخية، كما هيأت لخلق شخصية أخرى واسعة المدارك والأفق سيكون لها شأنها إذا ما امتلكت حدساً معرفياً علمياً وإرادة مجابهة تتعدى قمع السلطة وسجونها ومعتقلاتها لتدخل دائرة الفعل والتأثير في سيرورة الأحداث..

❖ . مرحلة حرب أكتوبر، تشرين 1973:

إن الأمر الذي يبدو أكثر وضوحاً في ملامح الشخصية الحزيرانية هو عقدة الخوف الناتجة عن اهتزاز الثقة بالقدرات الذاتية والجماعية بسبب خلفيات الحرب إضافة إلى ممارسات القمع والإرهاب السلطوية وكما أن السباحة لا تكون بماء النهر الجاري مرتين باعتباره في حالة تجدد دائم كما يقول الفلاسفة الماديون، فإن عادل أبو شنب سعى في مجموعته الثانية "الأس الجميل" إلى التقاط صورة مغايرة عما قدمه في مجموعته "أحلام ساعة الصفر" وذلك في أعقاب حرب أكتوبر، تشرين عام 1973 معتمداً الرصد النفسي وكاشفاً منذ البداية دخائل بطله في قصته "هذه الحرب" وهو يقول:

"تلك حالة تنبّهت لها، وأجزم أنها أقرب ما تكون إلى الحقيقة، فأن يكون جندي في خضم المعركة ثم يفيق ليجد نفسه في السرير يعني بالضبط، أنه جرح تعطل، لكن دافعي كان الحاجة إلى الشعور بالطمأنينة إلى جانب إنسان يتنفس أثناء المعركة، يرى ويشم ويتحدث بهدوء ودونما توتر، كان هذا يعني لي، أن بلادي لم تفقد أعصابها خلال هذه الحرب كعادتها في كل حرب.. (13)

إضافة إلى ذلك يشير أبو شنب إلى أمر مهم لم يكن متوفراً في المرحلة السابقة وهو أن ما تحقق في حرب أكتوبر، تشرين لم يأت من الأسلحة العسكرية المتطورة أو التقنية التي توفرت باستخدامها فقط.. إنما طبيعة الذات التي خاضت هذه الحرب هي التي أنجزت ما تحقق فيها.. ففي واقعة "أي سلاح" يحاور البطل الممرضة ويخبرها:

" — هل تريدين الصدق! — استخدمنا سلاحين، الأول بنادق أتوماتيكية سريعة وقنابل يدوية والثاني أصواتنا..!!" (14)

إن الشخصية كما تبدو من خلال هذا الحوار قد تخلصت من عقدة الخوف الحزيرانية، إضافة إلى نمو إرادة المجابهة لديها مما أكسبها ديناميكية إيجابية فاعلة.. فبطل واقعة "الطيارين الأسيرين" رغم عرجه الذي بسببه لم يمارس الخدمة العسكرية يندفع إلى وسط الأحداث بعد أن علم بسقوط طيارين بالقرب من المنطقة التي يعيش فيها وكان عجزه الفيزيولوجي مصدر ألم وانزعاج له كلما جرت الحرب.. (15)

وما ينقله الكاتب من الخندق الرئيسي للمواجهة العسكرية، لا تقل صورته إشراقاً عن هذه الصورة التي نقلها من الجبهة الداخلية المدنية.. والأمر الملاحظ هنا هو كما ذكرنا..

في البداية أن المسألة الهامة من وجهة نظر عادل أبو شنب لا تتوقف عند إعداد الشخصية فيزيولوجياً وعسكرياً بل تتعداه إلى الإعداد النفسي الذي يوليه قدراً كبيراً من الأهمية ويظهر ذلك بجلاء أكثر في موقعة "حمّو ومدفعه" التي يسيطر فيها النوم على بطل الموقعة وحين يُطوّق من قبل القوات المعادية يستيقظ في اللحظة المناسبة ليبدأ دفاعه عن الموقع بصورة تكاد تكون خيالية (16).. ويوغل الكاتب إلى حدود البعد عن الواقع والدخول إلى عالم اللا معقول الذي يسترسل فيه أبو شنب من خلال الصدفة المتمثلة بدم صعب المنال.. ففي الوقت الذي يخبر فيه الجندي الجريح الممرضة بأنه مستعد للتبرع بدمه لأن زمرته موافقة لزمرة الدم المطلوب، تدمع عينا الممرضة دون أن تقول له أي شيء لأنه هو من يحتاج هذا الدم ولا يدري!.. (17)

إن هذه الوقائع المذكورة تتسم بالغرابة والفردانية.. فالصدفة هي مادة الحدث الرئيسية، ولا يمكن إعطاؤها صفة الشمول بأي حال..

ففي الموقعة الأولى يستيقظ بطلها في الوقت المناسب وهذا يمكن القبول به لسبب واحد هو الارتباط الوثيق بين ذهنية بطل الواقعة وبين الظرف الراهن — المعركة — لكن كيف له أن يعرف كل شيء عن تطويقه؟!..

وكذلك أمر الثاني في موقعة "دم صعب المنال" الصدفة هي كل شيء إلى حد حمل فيه أبو شنب الأمور أكثر مما ينبغي جاعلاً بخياله المجنح من أبطاله شخصيات أسطورية، والشيء الملاحظ أيضاً أنه حاول بأبطاله وضع البدائل عن الشخصيات الحزيرانية المطروحة في مجموعته "أحلام ساعة الصفر"، وذلك من خلال قصص مجموعته "الأس الجميل" فهو لا يتردد في قصة "القبيلة" الرد على الشخصية الحزيرانية اليايسة والتي رفضت الانتماء إلى المجتمع العربي الذي أعلن انتصاره بمدفع مشلول — كما عبر عن ذلك أبو شنب ويقدم رؤية مغايرة ينقلب فيها اللا انتماء إلى انتماء مفعم بالاعتزاز تاركاً بطله في قصة "القبيلة" يعبر عن هذه الرؤية من خلال الحوار التالي: "أقصد من أين أنت؟.. تعرف أن العرب قبائل وشيع و.. وقاطعته بحزم: — كفى أرجوك.. أنا عربي.. أنا عربي.. وحسبي هذا انتماء أيها الشاب..". (18).

وقبل الختام لا يتردد عادل أبو شنب وهو يطوي سيرة حرب أكتوبر، تشرين في قصص مجموعته: "الأس الجميل" من تسجيل الموقف بلسان بطل قصته "هذه الحرب" الذي تسأله الممرضة: "— ما هي أخبار الحرب؟.. فيرد عليها: — حربنا هذه المرة عظيمة..". (19).

وهو بذلك أغفل المواقف المتباينة من هذه الحرب ومجرياتهما بعدما تعرضت للإجهاض والانتكاسة نتيجة توقف القتال على الجبهة المصرية الأمر، الذي انعكس تأثيره على الجبهة السورية فتحول القتال فيها إلى حرب استنزاف.. إضافة إلى ذلك نلاحظ غياب الشخصية الفلسطينية في مجموعة قصص "الأس الجميل" بينما أخذت من قبل موقفاً مهماً في مجموعته "أحلام ساعة الصفر" التي التقط بعدسات قصصها صوراً هامة أبرز فيها المواقف الإنسانية من أحداث الحرب الحزيرانية مستفيداً من تقنيات علم الأنثروبولوجيا إضافة إلى علم النفس الحديث ومدارس التحليل النفسي في حين أن مجموعته الأخرى "الأس الجميل" لم تبلغ المستوى ذاته بعدما اعتمدت الرص الفني والنفسي السريع المرتكز على الغرابة والفردانية خصوصاً بوقائع الحرب المذكورة!..

هوامش ومراجع

- (1) — مجموعة أحلام ساعة الصفر لعادل أبو شنب.. اتحاد الكتاب العرب دمشق 1973.
- (2) — المرجع السابق ص 44.
- (3) — مدخل إلى قراءة فوكو — جيل دلوز — ترجمة سالم يفوت — المركز الثقافي — الدار البيضاء — بيروت 1987.
- (4) — راجع مجلة الموقف الأدبي عدد (85) أيار 1978 — دراسة لرايموند ويليامز — ترجمة توفيق الأسدي.
- (5) — قصة الوهم — مجموعة أحلام ساعة الصفر لعادل أبو شنب ص 26.
- (6) — قصة رهان على جواد أسود — المرجع السابق ص 72.
- (7) — قصة وسواس الدقائق الخمس — المرجع السابق ص 129.
- (8) — راجع علم النفس التربوي.. أعداد سعيد صوبري، عبد الرزاق، جعفر، منصف فلوح — وعلم النفس الأمني للدكتور محمد أحمد النابلسي — مركز الدراسات — طرابلس 2004.
- (9) — قصة الوهم — مجموعة أحلام ساعة الصفر ص 28.
- (10) — قصة أحلام ساعة الصفر — المرجع السابق ص 47.
- (11) — قصة أحلام ساعة الصفر — مجموعة أحلام ساعة الصفر ساعة 38.
- (12) — قصة العدول والعدول عن العدول — المرجع السابق ص 86 — 87.
- (13) — قصة هذه الحرب — مجموعة الآس الجميل لعادل أبو شنب — اتحاد الكتاب العرب دمشق 1979.
- (14) — واقعة أي سلاح — المرجع السابق ص 117.
- (15) — واقعة الطيارين الأسيرين — المرجع السابق ص 114.
- (16) — واقعة حمدو ومدفعه — المرجع السابق ص 112.
- (17) — واقعة دم صعب المنال — المرجع السابق ص 118.
- (18) — قصة القبيلة — المرجع السابق ص 12.
- (19) — قصة هذه الحرب — المرجع السابق ص 4.



معارك آدم الصغير في قصص صالح الرزوق

• آدم.. بين الحرب والحرب أحياناً:

منذ صدور مجموعته الأولى دفاتر آدم الصغير عام 1980/ لم يصدر للقصص صالح الرزوق سوى مجموعة أخرى بعنوان "مجنون زنوبيا" (1) وفي دفاتر آدم الصغير لا يتردد الكاتب في دعوتنا بغبطة ودون مقدمات لنهتف معا: "الحرب تحررنا من الوهم.. ثم يواصل قائلاً: لذلك لم أجد شيئاً أحدثكم عنه سوى الحرب، الحرب تحررنا من الوهم. ومن وطأة الحرب الثقيلة (2)... بهذه الكلمات الحارة يفتح صالح الرزوق مجموعته القصصية الأولى. ودون سابق إنذار أو تمهيد، يعرض أمام آدم الصغير كائناً من كان مصوراً جغرافياً عليه طرق مقترحة لمعالجة الواقع وأزماته المتلاحقة.. وما أن يهم بسلوك إحدى هذه الطرق حتى يجدها كلها تنتهي إلى مكان واحد، إلى ساحة الحرب... فيتدخل الكاتب ليقطع على بطله خط الرجعة ويهمس في إحدى أذنيه، مشجعاً المضي واللاعودة ومطالباً إيانا بعدم الاستغراب لأن الحرب تحررنا من الحرب!...

قد تستوقفنا هذه العبارة الأخيرة بصيغتها الميكانيكية، وذلك عندما نرى فيها نوعاً من السفسطنائية اليونانية القديمة!.. لكن هذا الاعتقاد سرعان ما يافل حينما ندرك بعدها البنيوي.. فقيود الوطن حرب.. وكيف لنا بكسر هذه القيود بعيداً عن الحرب؟!..

إذاً الحرب من الأحداث غير المحسومة والخالدة في الحياة وبالتالي يمكن لها أن تستوفي شرط تولستوي، وتصلح لأن تكون المادة الرئيسية في القصة، لا سيما هو نفسه كتب عنها مجلدات في رائعته الشهيرة: الحرب والسلام... وسوف تبقى الحرب الحدث الأكثر أهمية وجاذبية أمام كل عمل فكري أو فني، فهي مفتاح الحلول كلها. وهي الأزمة وفيها يكمن الخلاص ولكن عندما تتوقف

رحاها في بعض الأحيان وليس في كلها "بمعنى الإجهاض" هل نستطيع تسميتها حرباً فعلية (بمعنى تحديد المصير)؟...

قبل الإدلاء بأي جواب علينا أن نشير إلى أن الحرب شرعت منذ أراد آدم النبي وزوجه حواء معرفة كنه الشجرة المحرمة بتحريض من الشيطان كما ورد في الرواية الدينية.. وحين وصلهم خطاب ربهم: "اهبطوا بعضكم لبعض عدو ولكم في الأرض مستقر ومتاع إلى حين..." أدرك آدم أن الحرب مع نده لم تنته بعد، فواصلها بضراوة وبعزيمة ثابتة ظافراً بغفران ربه وهداه — القرآن الكريم (3)...

لقد بدأت الحرب مع مطلع التاريخ، وامتدت جذورها في أعماق الأرض ثم انتصبت قامتها على السطح في أقدم العصور.. لكنها استطالت كثيراً في سماء هذا القرن دونما استئذان، فلم تنته بنهاية حياة آدم النبي — الأب الكبير والمخلوق البشري الأول... بل تواصلت من بعده مع أبنائه وأحفاده، في الليل والنهار.. ونشبت في حياتهم — بلا هوادة

وكي يكفل صالح الرزوق مشروعية ميلاد بطله، وأنه من عداد هؤلاء الأبناء والأحفاد الشرعيين يجعله يبدأ معهم من نقطة تواصل هذه الحرب ذاتها. وهو بهذا المعنى لا يصبح بداية السلسلة ولا نهايتها، إنما جزء من تواريخ سحيفة مختزنة بواسطة الأنا الجماعية.. والحرب ليست حرباً واحدة بل هي ضروب ومعارك تشمل كل جوانب العيش

وما دونه آدم الصغير في دفاثره يقترب من هذا السياق... فالحرب كما هي مطروحة في قصص صالح الرزوق ليست بمفهومها الشائع والمعروف في خندق المواجهة العسكرية المباشرة مع العدو، إنما تبدأ من كوابيس وصراع الفرد الاجتماعي لتصل بعدئذ إلى الحدود المسورة بالأسلاك الشائكة والعتاد والجنود ضمن علاقة جدلية بين الاثنين..

وتظهر هذه الكوابيس والصراعات التي أشرنا إليها مع أول القصص. "أسنان المهرة" إذ يكون بطلها طريح الفراش نتيجة الحمى المشتدة إلى درجة الهذيان. وهذا ظاهر في الحلم الذي جمعه مع رمسيس داخل إحدى السرايب الأثرية...

يبدأ الحلم بامتداح بطل القصة لانتصارات رمسيس العظيمة على الحثيين ولبناء المسلات الشهيرة، ويقابل هيكل رمسيس هذا المذبح بارتياح بالغ، ولكن في النصف الثاني من القصة ينشأ سوء تفاهم بين الرجلين عندما يحاول الأول

الخروج من السرداب المظلم بصحبة الهيكل العظمي فلا يستطيع... فيستجد
برميسيس صالحاً: نحن نضيع في الأرض يا سيد رمسيس.. ويأتيه جواب فوري
قاطع: عليك بالبحث عن المخرج وحدك، فأنا لا يهمني الخروج كثيراً... وقتنذ
يسعى الرجل إلى الانسحاب من اللعبة كلها ويلقى العظام الفرعونية على
الأرض فتصرخ به مهددة: "سأسحقك أيها الأبله" ثم تجتمع حوله جميع الهياكل
الأخرى الموجودة في السرداب وتلقي بنفسه الرعب القاتل. حينها لا يجد مناصاً
من الانحناء والاستسلام أمامها مخاطباً كل واحد منها: "سامحني يا سيدي سوف
أكون أكثر حكمة" (4). بعد أن نفرغ من قراءة هذه القصة نتساءل بدهشة عن
العلاقة التي تربط بين أحداثها وعنوان الدفتر الذي كتبت فيه "الحرب أحياناً" بل
ما علاقة حياتنا المعاصرة برميسيس وهيكله العظمي وانتصاراته؟!...

إن الكاتب في قصته هذه يصور ذواتنا المريضة والمحمومة غير القادرة
على رؤية الأشياء بحجمها الطبيعي وشكلها الواقعي.. ومن خلال أبعادها
البنوية يرصد وضعنا الراهن وحالتنا المعاصرة في جانبين اثنين: الأول
حضاري إنساني، والثاني سياسي...

أما الجانب الأول فلم تكن فيه حمى بطل القصة إلا إشارة إلى أننا نعيش
انفعالية العصر لا فاعليته.. وانحناء بطل القصة أمام هيكل رمسيس فيه دلالة
واضحة إلى أننا نتأثر ولا نستطيع التأثير... وإذا جاز لنا استعارة لغة القواعد
فإن محلنا الراهن في جملة العصر ليس الفعل ولا الفاعل، إنما المفعول به؟!..

فبطل قصة (أسنان المهرة) عجز وفشلت كل محاولات خروجه من
السرداب لأن زمام المبادرة بعيدة عن متناول يده... ولأنه أخطأ التعامل مع
الماضي. ناسياً أن الماضي في النهاية تجربة للحاضر، والتجربة شيء غير
منزل وغير محقق في كل الأحوال.. فهي خاضعة لجملة شروط وعوامل
وظروف تاريخية معينة. وعلى ضوء ذلك تكون مرشحة لنتيجة الإيجاب أو
السلب... للإثبات أو النفي.. النصر أو الهزيمة...

أما الجانب الثاني السياسي فإن هذه القصة تتناول بحدتها خلاله اتفاقيات
الصلح المصرية الإسرائيلية التي تم توقيعها برعاية أمريكية في منتجج كامب
ديفيد

والذي يؤكد صحة ما نذهب إليه ما أورده الكاتب نفسه في قصته "الشعلة"
الموجودة بمجموعته القصصية الثانية "مجنون زنوبيا" إذ يقول فيها:

".. إن صديقي المصري لم يكن غير تمثال من الغرانيث، أويت إليه في ليلة ماطرة عام 1973 وقد استقبلني يومذاك بابتسامة ودية وألقى ضوء مشعله علي وجهي ليؤنس وحدتي وغربتي. كان مشعله المتوقد مقدماً يتيح لناظريك مزيداً من الرؤية وكشف الأسرار. وكم سررت لذلك فقد كان جمال دمشق يتفتح أمام الشعلة النارية ويثلج صدر المقاتل المصري. حتى أنه عبر عن ذلك بقوله: دمشق مدينة خالدة، ما كنت أعلم أنها بهذه الروعة. فابتسمت وقلت: شكراً... ليست أجمل من القاهرة. ولدى ذكر القاهرة تقلصت أضلاعه الغرانيثية وكادت تعصر قلبه من الحزن. ولست أدري السبب.. هل القاهرة في محنة؟... ذلك ما يبدو علي وجه الصديق ولو فتحنا صندوق قلبه لرأينا دخان كآبة تشتعل.. ويوم احتميت من مطر القاهرة بالقاعدة الغرانيثية التي يقف عليها حاملاً مشعل الحرية والثورة أخبرني أن مصر تستعد للقتال ولكنه أبدى شكه بمناورات فرعون..(5).

اقرأ هذه القطعة من قصة الشعلة وتأمل العبارة الأخيرة تجد كأنها جزء من القصة الأولى "أسنان المهرة".. وسرداب رمسيس يتكرر مرة بعد أخرى بقصة "مجنون زنوبيا" المستمد منها عنوان المجموعة القصصية الثانية.. يتكرر السرداب في هذه القصة بمخارة أثرية في تدمر يلتقي فيها آدم الصغير بالملكة زنوبيا ويمدحها كما مدح رمسيس وانتصاراته من قبل.. وكما كان نائماً علي الفراش بقصة "أسنان المهرة"، نجده هنا أيضاً بقصة "مجنون زنوبيا" ممدداً علي فراش بفندق زنوبيا السياحي...

لكنه هذه المرة أكثر وعياً وفعالية، فهو يحذر الملكة زنوبيا من قبل الأبنوس الذي تركه الأعداء بعد انسحابهم مذكراً بخدعة حصان طروادة.. وتختلط الأوراق أمام بطل القصة من جديد ويعبر عن ذلك قائلاً:

".. لست أدري إن كانت زيارتي إلي تدمر محض حلم أو رغبة قائمة في نفسي لم تتحقق بعد..." (6) وفي النهاية يصحو هذا البطل العاشق لزنوبيا والتاريخ ليجد نفسه في فندق وأمام موظف للاستقبال!...

ومرة ثالثة يتكرر السرداب بعد أن يعترف آدم الصغير بزيارة قام بها إلي سرداب قلعة حلب.. ويأتي هذا الاعتراف في قصة "العسل البري" ومن خلال ما دونه عنها بدفتر مذكراته تحت رقم 16/ يقول الكاتب:

"ففي الصفحة السادسة عشرة يذكر انطباعات عن جولة في سرداب قلعة أثرية، هي قلعة حلب حتماً.. بعد حوالي عشرة أمتار صادفنا شبح ميت مصاب

بالكوليرا.. وقف على ساقيه العظمتين الهزيلتين كالخيطان، وحذرنا من إقلاق رقباه. فاضطررنا للمرور من جانبه بهدوء تام، حتى أننا كتمنا أصوات أنفاسنا المتلاحقة.."(7).

إن هذه القصص الثلاثة "أسنان المهرة، ومجنون زنوبيا، والعسل البري" تشبه كثيراً قصة "فرعون الصغير" لمحمود تيمور، ولا نغالي ولا نبالغ إذا قلنا صالح الرزوق قد استفاد من أحداث هذه القصة وتقنياتها إلى حد لا بأس به..

فرعون الصغير عند تيمور أيضاً يذهب إلى فندق "مينا هاوس" وهناك يقابل الفتاة الأميركية الفاتنة "مسز كلارك" ويتعرف إليها كوسيط بينه وبين تاجر مصري من أجل اقتناء تحفة أثرية.. فهي إذاً من طبقة الكمبرا دور.. وبعد موعد يلتقيان لقاء ود وصداقة.. وهناك في غرفتها تهمس له: "إن هناك شبحاً قوياً بينك وبين "توت عنخ آمون".. كأنكما توأمان انظر..!.. ثم تابعت قائلة: إنني أحب بلادك حب عبادة.. وتاريخها العظيم لقد استوعبته دراسة وتمحيصاً..."(8).

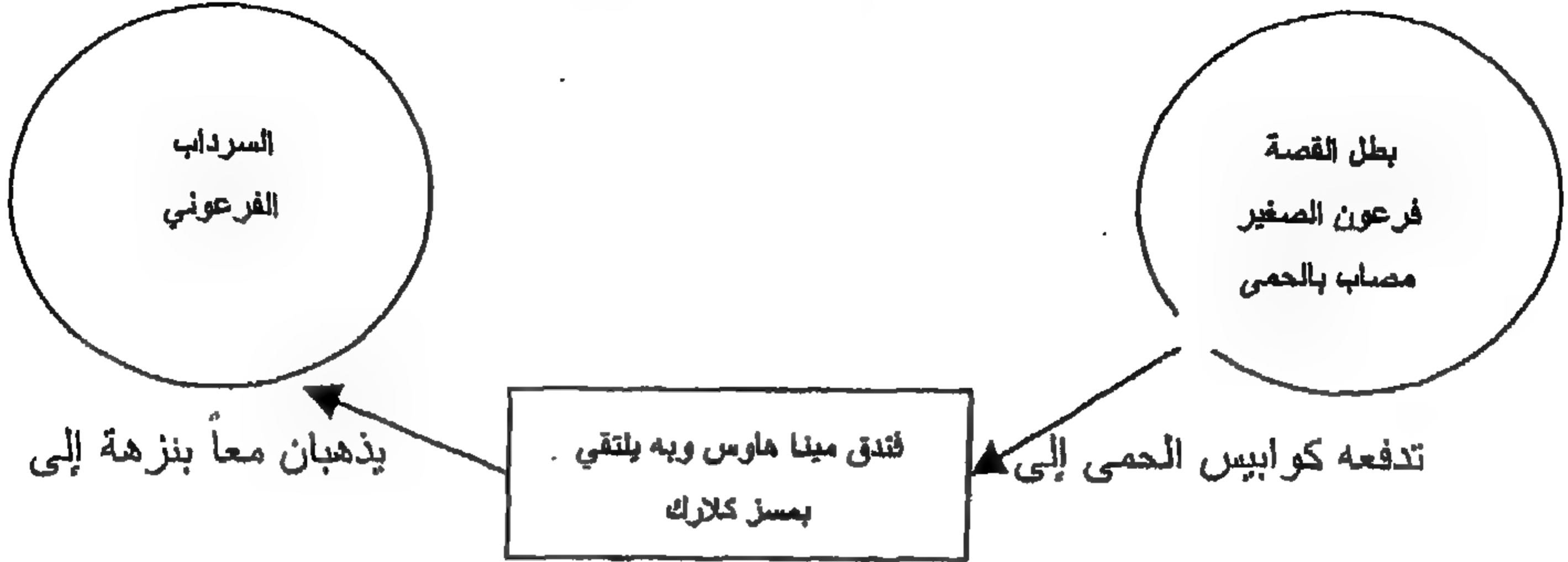
وبعدئذ يخرجان معاً بنزهة تنتهي بسرداب فرعوني.. يتمددان بداخله ويغطيان في نوم عميق، وفجأة يستيقظ بطل القصة فيجد نفسه محموراً وممدداً على الفراش منذ يومين فيتساءل بدهشة من تكون مسز كلارك. هذه المخلوقة غير الآدمية، أتكون "أوزيرس" تلك الجذوة المسطرة على الأحياء والموتى؟!...

من خلال هذا العرض المكثف لقصة تيمور "فرعون الصغير" نلاحظ أن صالح الرزوق قد أكسب عدداً من قصصه شكلاً تيمورياً.. وإذا كان محمود تيمور قد انتهت قصته بالسرداب الفرعوني، فإن صالح الرزوق قد بدأ من هذه النهاية. وكأنه بذلك يحقق وصية الآباء ويكمل مسيرتهم التي لم تنته بعد... وكأنه أيضاً يجاري مقولة أندريه مالرو في خطاب الأدب والتاريخ أولاً. لينتقل بعدئذ إلى خطاب الحياة...

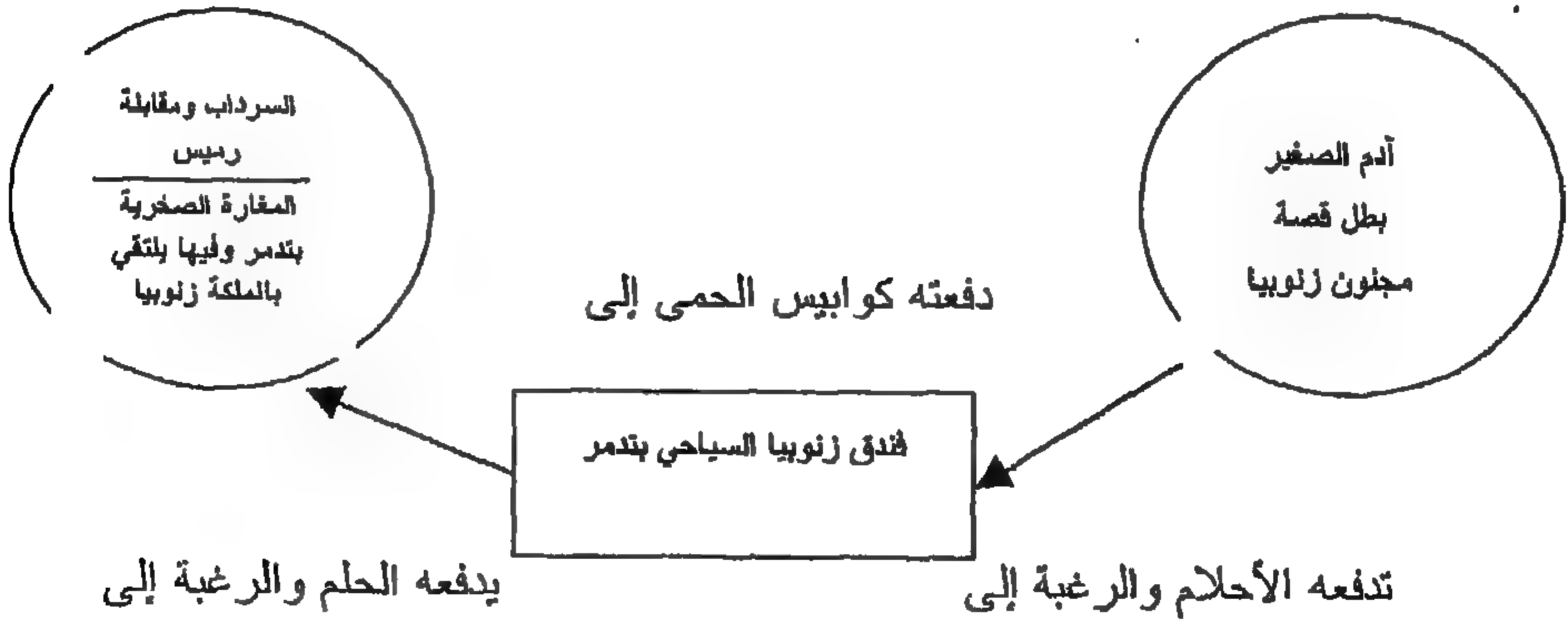
حتى أن عنوان مجموعته الأولى "دفاتر آدم الصغير" يتقاطع مع عنوان قصة محمود تيمور "فرعون الصغير" ويعيد إلى الأذهان عنوان رواية فاروق منيب "آدم الكبير" وعنوان مجموعته القصصية الرابعة "آدم الصغير" كل هذا التشابه إلى حد التكرار في العنوان ذاته بينه وبين تيمور ومنيب يجعلنا نسأل صالح الرزوق عن أسبابه باعتبار أن مجموعته "دفاتر آدم الصغير" صدرت بعد مجموعتي الكاتبين بعدة سنوات...

ولعل الرسم البياني التالي يوضح وجه استفادة وتقارب صالح الرزوق من محمود تيمور.

أ - قصة فرعون الصغير لمحمود تيمور:



ب - قصص آدم الصغير ومجنون زنوبيا لصالح الرزوق:



ويقدم محمود تيمور في قصته نموذجاً للحب الأمريكي لمصر عن طريق مسز كلارك التي تؤكد بلسانها أن حبها هذا ليس وارداً من فراغ، بل بعد استيعابها لتاريخ مصر دراسة وتمحيصاً!...

وبرينا صالح الرزوق بعض ثمار هذا الحب من خلال اتفاقيات الصلح مع الأعداء، وأظهر لنا ذلك في قصة "أسنان المهرة — والشعلة"...

وهذه الكوابيس التي بدأت مع القصص السابقة تستمر في قصص أخرى كقصة "رائحة الليل — وأحوال الحرب والوعر" وتتبعث الأموات من جديد في قصة "أحزان غير منتهية" وفيها تعيش القرية حرباً أخرى ضد القحط والجفاف اللذين نزلوا عليها شراً مستطيراً (9).. وفي قصة "كتلة هوائية حارة" يعزل آدم الصغير عن قضايا وطنه بحربه مع ظروفه الحياتية القاسية والمختلفة.. وبينها الكاتب أثناء وصف حال بطله فيقول: "... حتى هذه اللحظة لم تلمس شفتاه كأساً منه — أي من العرق — لكنه تجرع أنواعاً أخرى من السموم.. زوجته البدينة ذات الغباء المفرط.. انتظار الباص دقائق طويلة ثم إهدار سعادته وفرحه بالصباح الجديد في الزحام واللهات والعراك من أجل مكان للجلوس.

طاولة الشغل والمصنفات والأضابير.. القرف والملل.. صراخ الأطفال الذي لا ينتهي وإنجابهم بدون حب.. إن أحلامه بامرأة جميلة وبيت لطيف وأولاد طيبين ستنبض في صدره إلى الأبد.."(10).

هذه الصورة المتردية يعمقها الكاتب أكثر في قصة "المجهولون" وينقل من خلالها تراجيديا الفرد إلى المجموعة الاجتماعية المؤلفة من "سطوف وزايد وأبو سلمو ومعلم القرية".. إذ أن هؤلاء يوقفون بحثهم عن اللص الذي قتل الأرملة "مباركة" منذ البداية بعد تقديمهم تبريرات ذرائعية وغير عقلانية، وفي هذا الحوار العقيم يتضح لب المسألة: "... صطوف قال: فكروا يا شباب إذا عضكم كلب مسكون.. وقال زايد: مبروكة ماتت وأولاد الأرملة يفرحون بالتركة فلماذا الموت يعضه كلب مسكون!؟.

فاقترح أبو سلمو أو كلهم اقترحوا أن يعودوا إلى الناس المنتظرين ويقولوا: لم نجد شيئاً!..."(11).

لا شيء يدعو إلى الدهشة والاستغراب، فالكاتب يلتقط صوراً فوتوغرافية لواقع راهن يحاول أسرنا وسحقنا بكل ما فيه من أزمات.. ويطالبنا بقبول هذه الصورة التي التقطها رغم قبحها لأنها تحمل بعض سماتنا وملامحنا، معلناً عن

ذلك عبر الصفحات الأولى، وفي إهداء قصصه كتب يخاطبنا: هاكم وجهي الشرير بمودة!...

• الحرب العسكرية

في دفاتر آدم الصغير وقصص مجنون زنوبيا:

لقد لاحظنا في معرض حديثنا عن الحرب الأخرى، أنها أكثر ديمومة من الحرب العسكرية وقلنا إنها غير مرئية حين تنشب تحت السطح في الأقبية والمعتقلات وقد تظهر إذا ما تمت فوق السطح ضد كل أشكال التخلف وظروف الاستغلال... ورأينا كيف ظهرت هذه الحرب الأخرى في قصص المجموعتين "دفاتر آدم الصغير - ومجنون زنوبيا" على شكل حمى وكوابيس وأحلام ورغبات كبيرة في الخلاص من الأزمات التي تبدأ من البيت وتمتد إلى الشارع ومكان العمل وإلى كافة ميادين الحياة المختلفة..

أما الحراب العسكرية فهي أضيق أفقاً من سابقتها ونستطيع أن نقرنها بشكل مباشر بتنظيم قوانين الجندية والخدمة الإلزامية العسكرية التي بدأت في مصر ما بين 1856 - 1862 وحين يذهب بطل قصة "أول الحرب أول الطريق" إلى هذه الخدمة الإلزامية تشيعه جدته وتودعه قائلة: ".. إذا سألك أحد وأنت في الطريق. إلى أين ذاهب؟ فقل له: إلى أول الطريق.." (12). وهي تقدم بذلك خلاصة حكمتها وخلاصة تجارب الماضي وأحكامه على سيرة الراهن وما يقترحه لمعالجة أزماته فيفتح الباب أمام الكاتب من جديد، وبذلك يضمن خط الرجعة إلى التاريخ مرة أخرى.. ليروي لنا على لسان العجوز في قصة "عابر السهول" وينقل فيه أنباء الحرب وأحوال مقاتليه على نحو غير معقول تختلط فيه معارك الهنود الحمر ضد اليانكي بمعارك القوات العربية الإسلامية ضد الصليبيين، ويؤكد العجوز أن الصليبيين يانكيون من نوع آخر!!..

بينما يتساءل الكاتب عن الحروب التي خاضها هذا العجوز، ويجد أنه من غير البعيد قد حضر السفر برك وعاصر أحداث الجلاء، ولعله أيضاً خاض بعض معارك /48/ في فلسطين، وحزيران /67/، وتشرين /73/ ومن المحتمل جداً أنه وقف على أطلال الحرب الأهلية اللبنانية (13).

فهو عابر السهول الذي لا يتوقف، وهو العجوز الذي خاض وشاهد وكتب وروى.. ليصبح الذاكرة الحية والتاريخية الذي لا ينسى ولا يموت.. لهذا استند عليه الكاتب، وقدم قسماً من الحرب العسكرية الواقعة ما بين 1948 — 1975 .. ففي قصته "المجهولون" يعود إلى نكبة /48/ ليعرض المأساة العربية عموماً والفلسطينية خصوصاً عبر منظور الديسابورا (التشرد، الغربة، الضياع، اللهو...) معزياً السبب إلى تخاذل الأنظمة العربية العميلة وقد مثلهم في القصة بالمجموعة المؤلفة من "صطوف وزايد وأبو سلمو ومعلم القرية" التي تنتهي عملية البحث عن اللص — الصهيوني — الذي قتل مباركة — فلسطين، والأراضي المحتلة — مقدمة لموقفها أعداء غير منطقية وتبريرات واهية غير مقنعة ومرفوضة.. وتبين لنا القصص الأخرى ما كان يفعل هؤلاء ساعة نشوب الحرب وتفضح ممارساتهم ساعة وقوع الجريمة....

- في قصة "المجهولون" صطوف كان يداعب زوجته وكانت هي تتأوه.. ولما سمع الصراخ دق قلبه وقلبها ثم دق الباب فانفصلا (14).

- في قصة "رائحة الليل": يفشل مدير الناحية باكتشاف المجرم القاتل، فيذهب إلى عشيقته المريضة بعيداً عن ملف القضية (15)...

- في قصة "العسل البري" يعترف بطلها في أعقاب الهزيمة الحزيرية / 67/ بأنه جائع للجنس ولحنان أمه.. ويتساءل قائلاً: ترى هل أجدادي كانوا مهزومين مثلي، ويحدث نفسه: أنت وحيد في بئر مهجور: تغادر الشمس قلبك ويتبقى الطمي والنسيان (16) ..

- في قصة "أحوال الحرب والوعر": يخرج بطل القصة بنزهة أثناء حرب تشرين 1973، تنتهي باستراحة في أحد الفنادق وبين أحضان إحدى مومساته، ويصفها بأنها: كانت رائعة بشكل ما، تثير في النفوس إحساساً مختلفاً عما تثيره بقية العاهرات! (17).

ورغم انغماسه الشهواني غير الشرعي فهو يعلم مقدماً أن الحرب مع الأعداء قد بدأت لكنه بقي يستفسر عن مجرياتها وأحوالها من بعيد كأحمد شهاب بطل رواية عبد النبي حجازي "قارب الزمن الثقيل" (18) وعلاقته اللا شرعية بجارته الشابة الجامعية المطلقة "توال" إبان حرب الخامس من حزيران.. ونستطيع القول إن هذين الرجلين بانغماسهما الجنسي اللا شرعي في إطاره العقيدي والاجتماعي والزمني يمثلان صورة قبيحة لرجل الليبدو ويكشفان مدى تدني شعوره وأحاسيسه عن الظرف الراهن — الحرب....

وينقلنا صالح الرزوق في قصة "انفجارات" إلى وسط ساحة الحرب العسكرية فتبدو مليئة بالفوضى والانكسارات، والأحلام الكبرى والشهداء.. هذا ما يظهر عند الفرد والمجموعة أيضاً، ف شخصية أبي سليم الفوضوية تنتهي منذ بدء المعركة رغم أن الرجل كان يحلم قبل دقائق قليلة بالصعود إلى القمر!..

والحلم بهذا التوقيت، وبهذا البون الشاسع بينه وبين أرضية المعركة، ينم عن شخصية فقدت التلاؤم مع واقعها الذي تعيش فيه.. وعجزها عن تحقيق وبلوغ هدفها أيضاً لأننا نلاحظ أن الحلم — حلم أبي سعيد نفسه — أكبر من الفعل. وعندما يصبح كذلك تصبح الشخصية الحاملة أقل قدرة على معايشة الواقع حاضراً ومستقبلاً وتنتهي ضمن ظروف واقعها الراهن وتموت معها الأحلام الضخمة اللاواقعية..

يقول أحد أفراد المجموعة المسلحة واصفاً نهاية أبي سليم:

".. شاهدت شظية هائلة تشق الهواء وتنقض على أبي سليم الذي لا يزال واقفاً يدفن طلقات رشاشه على منتي متر.. وفي اللحظة نفسها شاهدت رأسه الضخم يتدحرج مع الخوذة وأحلام الصعود إلى القمر..." (19).

ويتضخم هذا الحلم الفردي أكثر برأس المجموعة التي تفصح بقصة "نوار" عن حلمها الكبير في تغيير العالم وانتشاله من الضياع والظلم!.. ويدلي عضو من أعضاء المجموعة بالتصريح التالي: "... كنا مجموعة من الشبان نظن أننا سوف نغير العالم وقد اجتمعنا في أمسية هادئة وديعة تحت شجرة زنزلخت عجوز وباشرنا بوضع الخطوط الأولى لتطهير العالم من الجوع والظلم والقتال الذي لا جدوى منه.. ثم تبدأ الحرب الحزيرانية، وتشترك بها أفراد المجموعة، وبعد الهزيمة خرجوا منها وهم يحملون على أكتافهم أطناناً من السنوات المجذبة القاحلة إلا سالم بقي كما عود زملاءه أن يكون حالماً وعاشقاً..."

بينما حاصر الموت أفراد الشلة أو أفراد المجموعة، وأخذت تفقد أجزاء مهمة منها وانداح حلمها الكبير.. الأول توفي أثر نوبة قلبية... والثاني مات برصاص مجموعة سياسية أما الثالث فقد سافر إلى دولة صغيرة ثرية.. واستدعي الرابع أخيراً إلى الخدمة الاحتياطية أيام حرب 1973، واستشهد في معارك جبل الشيخ (20).. ولم يبق في النهاية سوى الراوي — الكاتب ... والحرب.. وحلم كبير مفجع بقي يردد فيه صاحبه:

حلمت أن أمير القلعة عينني قائداً لجيوشه كي أفك حصار التتار، أحب هذه اللعبة جداً. أن أتخيل نفسي قائداً حقيقياً.. دائماً أنسى قواعد التخيل وأعيش لحظات انتصاري الدائم كما لو أنها شيء فعلي.. ولكن في حلمي هذا حصلت الهزيمة التي أخشاها مثل الموت. فقد بادر العدو إلى الهجوم قبل أن أنفذ خطة الاختراق. واستطاع مشاتهم أن يتسلقوا الأسوار ويقتلوا الحراس الكسالى ثم يداهموا حجرتي. أنا حزين وإذ مر أحدكم بقبري سيسمع عظامي تبكي بحرقة. يؤرقني أن سيوف الأعداء وسهامهم نالت من جسدي وحياتي قبل أن تمتد يداي إلى السلاح(21).

بهذه الكلمات يضيف الرزوق شاهداً جديداً إلى شواهد الهزيمة الكثيرة في أدبنا العربي، كما أنه يقدم نهايات الأحلام المنكسرة وبدايات الصحو على الحقائق المفجعة والمرة لذلك العربي الذي قرأ الحرب منتصراً، ومارسها في عصره الحديث مهزوماً.. قرأ في الكتب أن له دولة تمتد ما بين الصين إلى الأندلس وأنه حامل الرسالة الخالدة إلى العالمين.. وحين نظر وجد دموع آخر الخلفاء أغرقت قرطبة وغرناطة وتحولت إلى نهر استمر يجري حتى وصل إلى فلسطين ولم ينس بقاينا الأخيرة!.. فعاش حطام أمته عام /48/ ورأى هزيمتها عام /67/ وإجهاض قواها عام /73/ وما يجري حالياً في أرجاء وطنه الكبير ليس خافياً عن ناظريه ولا بعيداً عن مسامعه.. وفي النهاية وجد هذا العربي نفسه داخل أقباص الاتهام وأشير إليه على أنه عالة على الحضارة الإنسانية وأنه لا يقوى على حماية نفسه وأرضه.. فأخذ يبحث عن إثبات ينفي عنه هذه التهم وغيرها، وفتش حوله جيداً وتذكر ما قرأ، فكانت الرجعة إلى التاريخ وإلى حروب النصر كي يرسم لنفسه صورة أخرى، وليكتب قصته من جديد.. فاستحضر صالح الرزوق في قصصه زنوبيا وصالح الدين الأيوبي.. واستحضر قبله زكريا تامر، طارق بن زياد ويوسف العظمة.. وأدانا معاً وبشكل صريح الهزائم العربية في حربها الحديثة والمعاصرة.. وأراد إغاثة القوات العربية المهزومة بهذه الشخصيات الخالدة لعلها تثبت فيهم روح الثقة والثبات والعزيمة من جديد.. وما قصة "الاستغاثة" (22) لزكريا تامر في النهاية إلا نوعاً من التهمك على الحاضر العربي، ولم تكن الرجعة إلى الماضي في الحقيقة إلا من أجل إدانة الحاضر ورفضه والسخرية منه.. وهذا يقودنا إلى سؤال لا مفر منه عن المستقبل فالوقوف عند حدود التغني بالماضي والتهكم

على الحاضر وندبه لا يحل إشكالية الواقع العربي ولا يعالج أزماته... فما العمل على صعيد المستقبل إذا؟..

أنا نعتقد أنه من الواجب علينا أخذ كافة المقومات التي كانت وراء هذا النجاح والانتصار الماضوي.. لأن هذه المقومات هي مقوماتنا ومن حقنا الاستفادة منها قبل غيرنا.. كذلك لابد من الاستفادة من المقومات الحقيقية الفعلية الحديثة من أجل حرب مقبلة لا بد منها وعلى كافة الصعد....

ومن خلال القصص التي نحن بصدد دراستها ينبئ صالح الرزوق عن مزيد من الشهداء لهذه المعركة المقبلة.. هذا ما يظهر بمعظم قصصه: "قصة انفجارات، مرثية لعابر السهول، الشعلة، تميمة بقرون غزال وجلد أيل، أول الحرب أول الطريق، العسل البري، نوار..".

ومعظم شخصيات هذه القصص يقدمها الكاتب وهي تحمل ورداً وتذهب لتضعه بخشوع واحترام على قبر الشهيد.. وهذا ما فعلته مسبقاً بعض شخصيات حيدر حيدر حكايا "النورس المهاجر" وفي روايته الأخيرة "نشيد الموت - وليمة لأعشاب البحر" (23) لكن صالح يهدي للمستقبل الشعلة إضافة إلى الشهداء.. والشعلة نار ونور، حرب ومبادئ.. وإذا اتفقنا كأمة على أن الخلاص لا يكون إلا في حرب شاملة مع العدو، فهل نتفق في الأيديولوجيا؟!.. وإذا لم نستطع تحقيق الاتفاق في هاتين النقطتين، فكيف سنتفق في الاستراتيجية الحربية وبشقيها البنائي والتحريري؟!..

هذه هي مأساة أمتنا الكبرى، وهذه هي إحدى أسرار هزائمها المعاصرة أمام أعدائها!.. وقد أشار محمد زينو السلوم بكتابه: "تاريخ الحرب والاستراتيجية وملاحمها العربية" (24) إلى هذه المسألة الهامة.. وأكد في ختام حديثه عن الحرب العربية، أن الجيوش العربية اعتبرت عملياتها في فلسطين عام 1948 مجرد ثأر وتنفيذ واجب قومي لا تخطيطاً لتحقيق النصر بالوقت الذي كان اليهود يملكون استراتيجية واضحة ويعملون بشكل علمي ومدروس.. وكان من الواضح أن التخطيط العربي يفتقر لعدة أمور سياسية وعسكرية لعدم وضوح الهدف العسكري وعدم التنسيق أيضاً مما أدى إلى خروجها من المعركة مهزومة.. ويتابع: في عام 1967 نشبت حرب حزيران ونظراً لعدم وجود تنسيق عملياتي موحد بين الجيوش العربية المحاربة أدى إلى الهزيمة من جديد.. ثم يقول: وبعد مضي ست سنوات على حرب حزيران جاءت حرب تشرين عام 1973 دون التمكن من الوصول إلى النتائج الإيجابية المرجوة من

الحرب، بسبب عدم وجود استراتيجية عسكرية وسياسية مسبقة من قبل كافة الدول العربية.. وعليه فإنه يترتب على كل العرب أن يعدوا لحرب خامسة مع العدو، تكون نتائجها مضمونة وفق إطار استراتيجي سياسي عسكري مرسوم لا مجال فيه للاحتتمالات والتوقعات وزج كافة القدرات والطاقات العربية لصالح هذه المعركة.. إذاً لقد وصلنا إلى مفترق الطرق وعلينا أن نختار بشكل واع ومسؤول، لأن هذا الاختيار يعني في النهاية أن نكون أولاً نكون.. ولعل صالح الرزوق لم يكن مغمض العينين حين أعلن في الصفحات الأولى من دفاتر آدم الصغير: أنه لم يجد شيئاً يحدثنا عنه سوى الحرب.. لأنه يطرح بذلك الإشكالية الأكثر تعقيداً في واقعنا العربي. وقد أضاء جانباً مهماً منها خصوصاً في قصص: "مجنون زنوبيا، الشعلة، نوار، وأسنان المهرة".. إلا أن قصصه لم تكن لتنجو من السقطات في بعض الأحيان.. فمن يقرأ قصته "قتال الضواحي" لابد أن يلاحظ غياب حدثها القصصي، وسيشعر كأنها جزء لا يتجزأ من القصة التي تليها "انفجارات".... وفي قصة "عنتره" يحاول صالح استحضار شخصية عنتره المعروفة والاستفادة منها على الطريقة الأدونيسية. فتختلط معه الأوراق ويتوه بين الثابت والمتحول. فهو يورد في هذه القصة أن عبلة أحبت عنتره كعبد يتفانى في خدمتها.. لكن الثابت تاريخياً أن عبلة أحبت عنتره حباً حقيقياً كما أحبها وليس كعبد.. ولعل قبيلته رغم اعترافها بفروسيته لم تستطع إغماض عينيها عن لونه الأسود الذي كان آنذاك رمزاً لتدنيه الطبقي (25).

إضافة إلى ما سبق، نلاحظ أن علاقة الإنسان بالمطلق - الله... علاقة مريضة عند شخصيات صالح القصصية.. ففي قصة "أحوال الحرب والوعر" يقول بطل القصة: "...والسما فوق الرؤوس سوداء تماماً لا قمر ولا نجوم، مساحة من الهباب المتماusk القائم تقوم حاجزاً بين الله والبشر... ويقول في مقطع آخر: كان الليل في الخارج كما تركته صامتاً غامضاً ومتغلغلاً في كل شيء، حتى في السماء التي تفصل وجه الله عن عيون البشر!....".

ويقول في قصة "المجهولون": "...نصف القرية نسي اسمها وكل القرى التي خلقها الله تعالى بستة أيام ثم استراح...".

إن هذه العلاقة بالمطلق - الله، علاقة غير صحيحة ومريضة وتعبر عن رؤية محمومة كتلك التي رأيناها في بداية دفاتر آدم الصغير. وعلى صالح الرزوق ألا ينسى بأن هذا المفهوم الألوهي العاجز الذي يحتاج إلى استراحة

مفتوحة نهائية هو بالأصل والأساس مفهوم توراتي يهودي محرف ومتناقض
فقد ورد في تفسير ابن كثير، أن قتادة قال:

قالت اليهود — عليهم لعائن الله — خلق الله السموات والأرض في ستة أيام
ثم استراح في اليوم السابع وهو يوم السبت، وهم يسمونه يوم الراحة.. فأنزل
الله تعالى يكذبهم فيما قالوه وتأولوه: ولقد خلقنا السموات والأرض وما بينهما
في ستة أيام وما مسنا من لغوب — أي من إعياء وتعب (26).

في النهاية تبقى دقاتر آدم الصغير أكثر التصاقاً بالماضي وتحتج عبر
تاريخه وانتصاراته على قلق المرحلة الراهنة.. ويغيب عن سطورها المستقبل
— الرؤية في حين أن الكاتب يظهر جزءاً منه بقصص مجموعته الثانية مجنون
زنوبيا. ليؤكد معاصرته المتأرجحة بين البناء القصصي والسرد المباشر
والرمز، محاولاً الابتعاد عن التقريرية والضبابية ليساهم مع مغامرات قاصين
آخرين في إرساء دعائم القصة السورية الجديدة ومنحها لونها الشاب... وهذا
يحتاج إلى تعميق الرؤية وتجاوز المعاناة الغامضة نحو مستقبل واضح...

هوامش ومراجع:

- 1- دفاتر آدم الصغير - قصص صالح الرزوق.. اتحاد الكتاب العرب - دمشق 1980. ومجنون زنوبيا - قصص صالح الرزوق وزارة الثقافة - دمشق 1985.
- 2- راجع الوجه الآخر لدفاتر آدم الصغير - لأحمد حسين الحميدان - مجلة الموقف الأدبي عدد رقم 128/ دمشق في كانون الأول 1981.
- 3- قصة آدم النبي وإغواء إبليس له.. وقضية النزول إلى الأرض أوردها القرآن الكريم بسورة البقرة الآيات/ 34 - 35 - 36 - 37 - 38.
- 4- دفاتر آدم الصغير - قصص صالح الرزوق - منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق 1980 قصة أسنان المهرة ص 19.
- 5- مجنون زنوبيا - قصص صالح الرزوق - منشورات وزارة الثقافة السورية - دمشق 1985 قصة الشعلة ص 61 - 62.
- 6- المرجع السابق قصة مجنون زنوبيا ص 43.
- 7- المرجع السابق - قصة العسل البري ص 100.
- 8- مجموعة فرعون الصغير - قصص محمود تيمور - سلسلة كتب للجميع - القاهرة ص 19.
- 9- هذه القصص المذكورة من دفاتر آدم الصغير لصالح الرزوق.
- 10- المرجع السابق - قصة كتلة هوائية حارة ص 70.
- 11- المرجع السابق - قصة المجهولون ص 51.
- 12- مجموعة قصص مجنون زنوبيا لصالح الرزوق - قصة أول الحرب أول الطريق ص 90.
- 13- المرجع السابق قصة مرعبة لعابر السهول ص 33.
- 14- دفاتر آدم الصغير - قصة المجهولون ص 49.
- 15- المرجع السابق - قصة رائحة الليل ص 60.
- 16- مجموعة قصص مجنون زنوبيا - قصة العسل البري ص 102.

- 17- دفاتر آدم الصغير - قصة أحوال الحرب والوعر ص.
- 18- قارب الزمن الثقيل - رواية عبد النبي حجازي - منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق.
- 19- دفاتر آدم الصغير - قصة انفجارات ص 28.
- 20- مجموعة قصص مجنون زنوبيا - قصة نورا ص 115 - 117.
- 21- نفس المرجع السابق - قصة العسل البري ص 102.
- 22- مجموعة قصص دمشق الحرائق لذكريا تامر - منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق 1973.
- 23- حكايا النورس المهاجر - قصص حيدر حيدر، وروايته الأخيرة: وليمة الأعشاب البحر - نشيد الموت - قبرص؟...
- 24- من أجل استقرار الواقع العسكرية خلال هزيمة حزيران 1967 - وحرب تشرين 1973 - عدنا إلى كتاب: تاريخ الحرب والاستراتيجية وملاحهما العربية لمحمد زينو السلوم - دمشق - مطبعة الجهاد 1986
- 25- لقد اختلفت الحكايا والروايات التي تتناول سيرة عنتره وحبها لعبلة.. لكن جميعها اتفقت على أن عبلة أحببت عنتره كما أحبها تماماً وليس كما ذكر صالح الرزوق بقصة "عنتره" بأنها أحبته كعبد يتفانى في خدمتها...
- عمد إلى سيرة عنتره بن شداد - منشورات مؤسسة المعارف بيروت - الطبعة الأولى 1973.. وقارن ما ورد بها حول علاقة عنتره بعبلة وما ذكره صالح الرزوق بـ دفاتر آدم الصغير - قصة عنتره.
- 26- الشاهد على بطلان الرؤية اليهودية التوراتية المحرفة والمتناقضة ورد بتفسير ابن كثير - الجزء الرابع - القرآن الكريم ، سورة ق.
- وهناك معلومات مفيدة حول الموضوع ذاته رجعنا إليها بكتاب: دراسة الكتب المقدسة على ضوء المعارف الجديدة - لموريس بوكاي - دار المعارف - مصر.



تباشير المعركة الاجتماعية في خناجر ابن الفرات

(1)

مجموعة قصص الخناجر لأحمد محمود مصطفى ظلت وحيدة ويثيمة بعد رحيله المبكر إثر حادث مفجع ومن خلالها يتحدث لنا عن الخناجر التي سرقت منه الحكاية وعناوينها ثم أغمدت نصلها بروح وجسد كل من يحاول الكشف عن الفرات ومغامراته السرية لو كان من يسعى إلى سماع ولو كلمة واحدة من أغانيه غير المباحة تلك التي يهمس بها أثناء عتمة الليل حين يتكئ القمر ويغفو، فيتسلل النصل إلى قرب ضفاف النهر ويمزق جثث ضحايا حيث لا صوت ولا صدى، فيتسلل هو ليكون شاهداً على ما جرى ويجري ولا يخفى انحيازه الدائم للضحية المهدور دمها كما تشير أول قصصه عند إعلانها تمرد إبراهيم الخلاوي على الأنا الاجتماعية العليا وعلى سلطة دركها وجميع ما علق من أخطاء بتقاليدها وأعرافها العريقة...

وبرهو الخلاوي معلم في إحدى مدارس المدينة لذلك نجده من خلال القصة يراهن على المستقبل ممثلاً بطلابه وتلامذته.. لكن وجهاء المدينة يحاولون قطع الطريق عليه بالتعاون مع الدرك وبعد الاتفاق بينهما خاطبوا الأهالي بإعلان جاء فيه:

"يا أهل المدينة، الحاضر يعلم الغائب، دخول برهو الخلاوي إلى حارتنا ممنوع، فقد خرب لنا عقول الأولاد، حقنهم بمضادات حيوية لا نعرف تركيبها الكيميائي، من يجده ولم يقتله يكون لقيطاً ومن يصادفه ولم يطعمه رصاصة يكون ابن راعية..." (2) وبعد هذا القرار يلجأ برهو الخلاوي إلى السور الأثري كدليل على تمسكه بأصالة أجداده وهو بذلك يركز على التاريخ وليس مارقاً

منه كما يدعي أعداؤه لتبرير مطاردتهم له.. وهناك قرب السور يحدث نفسه،
البارحة قالوا عني متمرد واليوم ذو اتباع، الاستمرار قوة وعطاء....

وأثر إخبارية يطوق العسكر مكان وجود الخلاوي ورفاقه وتبدأ بينهم
معركة يتبادلون فيها إطلاق النار لمدة غير قصيرة وفيها يلقون القبض على
إبراهيم الخلاوي بعد إصابته.. وقبل إعدامه كتب بضع كلمات منها: ما بعد
الليل إلا النهار.. دعوا رمادي تنثره العاصفة في كل الديرة.. بهذه العبارة
الأخيرة يقدم الخلاوي خلاصة تجربته النضالية ثم يمضي راحلاً مع ذاته
الفردية الذاتية في ضمير ووجدان المجموعة لتتضم إلى قوافل الشهداء.. بينما
يكون زميله "إبراهيم الكلة" بطل قصة "الأخوت والكرباج" في الزنزانة وراء
القضبان يخوض حرباً أخرى ضد جلاديه الذين اتهموه بالتخريب وبذلك يربط
الاثنان في حدود واحدة ضد عدو مشترك..

إن برهو الخلاوي وإبراهيم الكلة تقدمهما قصتنا "الوعد يدخل المدينة،
والأخوت والكرباج" على أنهما النموذج الفاعل أمام أعراف المجتمع وتقاليده،
والإدارة التي تجابه سطوة سلطته السياسية والعسكرية الأوتوقراطية القمعية
بصلابة. إلا أن هذا النموذج يتجسد بصورة شعاراتية وبمنحى خطابي يأخذ
أبعاد تبشيرية بالخلاص(3) بينما تقدم باقي قصص المجموعة النموذج المعاكس
والمخالف للنموذج الأول.. إذ تبدو فيه الشخصيات منفعة داخل الحدث الراهن
وأسيرة سلطته الاجتماعية إلى أبعد الحدود دون قيد أو شرط، راضية مرضية
كأنها تعيش القدر المكتوب الذي لا يمحي.. إلا أنه في النهاية ثمة صوت لأبد
أن يصرخ لأن الظلم لم يكن قدراً في أي يوم من الأيام.. وفي قصة "رباعية
الخنجر" تحت الأعراف والتقاليد الخاطئة "عبود الطافش" للتصدي إلى تلك
الصرخة المنبعثة من "ذهبية" المتهمة بالخيانة الزوجية وبعد استجابة عبود
وتبليته هذا النداء بشكل آلي لتحقيق الانتقام الاجتماعي تتكشف الحقيقة وتظهر
براءة ذهيبة من كل ما نسب إليها وإلى شرفها بينما تختفي هي تحت أطباق
التراب!....(4).

إن هذه الممارسات لا تمثل مأساة المرأة وحسب كما ترى الدكتورة نوال
السعداوي في معظم مؤلفاتها سواء فيما كتبتة عن المرأة والجنس أو الرجل
والجنس، أو حول الوجه العاري للمرأة العربية..(5) بل يمكن القول بأن هذه
الممارسات تتمثل بها مأساة المرأة والرجل في آن معاً..

فالرجل الذي يمارس ذكورته على المرأة أيضاً يتعرض إلى ممارسة ذكورية أقوى وقامعة لذكورته من قبل سلطة الأنا الاجتماعية والسياسية والاقتصادية العليا. وبالتالي تصبح الممارسة الذكورية على الأنثى وفق ذلك نوعاً من التعويض عن جراء النكوص والكبت اللذين يعاني منهما الرجل بفعل الأنا الذكورية العليا الآنف الذكر...

وقد أخذت المرأة تشارك الرجل ما يلاقيه من هذه الأنا السلطوية، خصوصاً بعد دخولها ميدان العلم والعمل في مجتمع عربي مريض ومحموم.

لذا نجد أن المأساة تشمل المعادلة بعنصريها الذكري والأنثوي وليس الأخير منها فقط.. وما هذا الذي تلاقيه المرأة من الرجل تحت وطأة الضغط والإكراه إلا محاولة لإظهار قوة وفعالية الذات الذكورية ومدى تأثيرها على الذات الأنثوية، وذلك لإخفاء فداحة ما تتعرض له الذات الأولى المذكورة من سلطة الذات الذكورية العليا.. وليست هذه المحاولة في النهاية إلا ضرباً من ضروب الوهم والانفعال.. وما يقدمه أحمد محمود المصطفى في أعقاب رباعية الخنجر وفي قصة "عود كبريت" يعتبر تعميقاً لمأساة الرجل التي لا تختلف كثيراً عن مأساة المرأة.. هذا ما يتبدى من العلاقة القائمة في هذه القصة بين "الرجل الغريب" والشاب "فواز" الذي كان يحلم بالزواج من حبيبته "نضال" لكن الذي يحدث في الآخر هو أن يد الرجل الغريب تطل فوازاً ونضالاً مرة واحدة. فيتلاشى حلمهما المشترك ويصبحان معاً على حقيقة صعبة الاحتمال هي: زواج الرجل الغريب من نضال بدلاً من حبيبها باعتباره الأقدر على دفع المهر الريفي المرتفع الذي استطاع بواسطته الوصول وإضرام النار بأحلامها وأحلام فواز على السواء. فيستحيل كل شيء إلى رماد!...

وقبل إسدال الستارة على قصة فواز وحبيبته نضال يعلق أحمد محمود المصطفى على نهايتهما قائلاً: "...وضعت نضال ركوة القهوة على النار بعد أن أدمن الغريب لذة جسدها وسحقه بشهوانية.. امتدت يدها إلى علبة الكبريت وأخرجت منها عوداً كان العود فوازاً وقف عارياً من كل شيء إلا التوهج.. أشعلته، احترق، أوقدت به النار بينما جلس الغريب ينتظر فنجان القهوة بارتياح تام..." (6).

وفي قصة "الجرح والصفاف" يتابع الكاتب إبراز المأساة المشتركة بين الرجل والمرأة إذ يقع الاثنان في برائن العادات والتقاليد الزوجية من خلال العجز والخيبة الجنسية ليلة الزفاف.. الأمر الذي أثار حكايات كثيرة عن

العروسين وإطلاق الألقاب المحلية السلبية على العريس خصوصاً.. وتناجي العروس عريسها نشدانا للخلاص:

"أريدك رجلاً ونقطع السنة الناس الذين جعلوا منا سبحة يتسلون بها..." (7).
فيبدأ العريس الشاب بعلاج نفسه على طريقة أبطال الدكتور عبد السلام العجيلي فيستعصي مرضه على كل التعاويذ والتمايم المقدمة إليه.

وبعد زيارة عيادة الطبيب في المدينة تتم المعالجة وتنتهي الأزمة وتكمل الفصول دورتها على الثمرة بعد رحلة قامت ما بين الريف بعرضه ورحم أرضه. والمدينة وطبها ووسائلها العلمية والتكنولوجية أسفرت إلى تفاعل بين الاثنين: انتهى إلى الخصب واخضرار ضفاف الفرات الذي عبر الكاتب من خلال أبعاده الرمزية والتعبيرية عن أزمة الوعي عند العديد من شخصياته المحورية في قصصه الفراتية الطامحة لبلوغ آفاق أخرى عليها تجد فيها علاجاً أنجع وحلولاً أكثر جدوى لأزمة أبنائها المزممة والمستجدة معاً، وأمام الخناجر التي جاءت عنواناً لها نتساءل بدهشة: لم كل هذه القسوة على أبناء الفرات المتطلعين إلى انتهاء الحزن بلهفة؟...



هوامش ومراجع:

- 1 — مجموعة الخناجر — قصص أحمد محمود المصطفى — منشورات دار مجلة الثقافة — دمشق 1983.
- المرجع السابق — قصة الوعد يدخل المدينة، ص12.
- 3 — المعرفة والسلطة — ميشيل فوكو — المؤسسة الجامعية — بيروت 1994.
- 4 — المرجع السابق — قصة رباعية الخنجر، ص22.
- 5 — تغالي الدكتورة نوال السعداوي كثيراً في عرضها مأساة المرأة العربية، وفيما كتبتة حول العلاقة الإنسانية بين الرجل والمرأة... خصوصاً تعميمها للحوادث الشخصية والفردية... هذا ما يظهر بكتبها: المرأة والجنس — الرجل والجنس — الوجه العاري للمرأة العربية — منشورات المؤسسة العربية للدراسات والنشر — بيروت.
- * — ولعل الكاتبة "أورزولا سوي" اقتربت من معالجة المسألة أكثر من الدكتورة نوال خصوصاً ما قدمته في كتابها: الفرق بين الجنسين — ترجمة بوعلي ياسين — منشورات دار التنوير للطباعة والنشر — بيروت.
- 6 — مجموعة قصص الخناجر — قصة عود كبريت، ص38.
- 7 — المرجع السابق — قصة الجرح والصفاف، ص43.



معركة الرجل المشتاق ومغامرات الوهم في قصص محسن غانم

عندما تغرق الذات الإنسانية في همومها الفردية، تصبح هذه الذات جزءاً لا يتجزأ من الحدث كما تكون الموضوع الذي يتمحور حوله السياق في أي منجز قصصي أو غير قصصي... ضمن هذه الرؤية تأتي مجموعة "مغامرات رجل مشتاق" (1) التي يقدم محسن غانم في قصصها رجلاً قلقاً ومشتاقاً إلى إيجاد ذاته الضائعة في ازدحام هذا العصر الراهن، وإلى الخلاص من أزماته المتعددة والمزمنة... وهو من أجل ذلك كله يتحرك مغامراً بكل أوراقه، وفيما يلي سنحاول معرفة جدوى ما وصلت إليه مغامرات هذا الرجل المشتاق في البحث عن ذاته المفقودة وفي معركته ضد واقعه المتأزم...

منذ البدء يظهر الرجل المشتاق على أنه صاحب حمل مليء بالهموم والقضايا يقدم من أجلها استقالته من العمل بعد أن أصبحت صخرة ناء عن حملها، ويقرر الرحيل من المدينة كلها إلى مدينة أخرى لا يعرف فيها أحداً، كي ينتهي من هذه الصخرة النامية بداخله منذ الصغر... وما أن يصل إلى غربته الجديدة حتى يجد كل محاولاته ذهبت أدراج الرياح دون أن تحقق له أي نفع يذكر. فيلجأ إلى قلمه ليكتب قصته، استجابة منه لنصيحة تلقاها من أحدهم... إلا أن دور النشر ترفض طباعتها... حينئذ يتحول المخطوط إلى مطرقة أراد الرجل بواسطتها تفتيت الصخرة المرافقة له أينما حلّ فلا تسعفه هي الأخرى، وتخطئ ضرباتها هدفه المنشود مهشمة مرآة الجدار — بدل الصخرة — وجاعلة منها شظايا متناثرة ملأت جسد الرجل بعشرات الجروح بينما بقي هو قابضاً على ذراع المطرقة ليؤكد تواصل واستمرارية حربه مع الصخرة التي استمدت من أزماته تكوينها الصلب، ولتصبح بعدئذ حاجزاً سيكولوجياً قوي البنيان تتكسر عليه أحلامه الذاتية والاجتماعية، فيعيش في خيبة متصاعدة يهتف في ذروتها: "...هذه هي الحقيقة، فلأسلم بالأمر الواقع. أنا ميت حي أو حي ميت!..." (2). عبر هذه الرؤية يصور محسن غانم حال

الأنثجنسيا، معتمداً في قصته على شخصية مغامرة غير عادية ومتقلبة، ليرصد بشكل شبه بانورامي إشكالية المثقف العربي الكامنة في الصخرة - الرمز - ويقدم لنا الكاتب هذا المثقف العربي، حياً بأحلامه داخل دوائر السكون، وميتاً في عجزه عن تحقيق هذه الأحلام وسط ساحة الفعل والحركة!... وهو يؤكد بذلك مصداقية مقولة الشاعر الفلسطيني الراحل راشد حسين بعدم فاعلية الأحلام وجدواها بعيداً عن الساحة النضالية... ويأتي برهان الكاتب على صحتها من خلال أحلام بطله المغامر بقاء حبيبته بواسطة حصان أسطوري مجنح ليعوضه سيكولوجياً من جراء النكوص الذي ألمّ به حيال أزماته المجتمعة في الصخرة... هذا ما يتبدى في قصة: "مغامرات رجل مشتاق" المستمد منها عنوان المجموعة القصصية... لكن سرعان ما يكتشف الرجل زيف أحلامه السوبرمانية تلك. ويقرّ بذلك في قصة "السقوط" قائلاً: "...كم هي كاذبة الأحلام. البارحة رأيت نفسي أزفها عروساً لي، وهي إلى جانبي تلبس ثوباً فاخراً من ثياب الزفاف الناصعة البياض، ولكن رجلاً غيري تقدم من بين الناس ليحل محلي، ويضع على رأسها تاج الزفاف دون أن أستطيع منعه.."(3).

على أجراس هذه الحقيقة المرة يصحو الرجل المغامر ليجد نفسه وحيداً في غرفته إلا من بعض أشعة الشمس المتسللة عبر النافذة، أرسل معها الكاتب بقية من أمل، ليتحرك بطله ويواصل مغامراته دونما تردد حتى النهاية. وبقي مستمراً في انعزاليته كمتألق عبد النبي حجازي(4). خصوصاً أن المتألق والرجل المشتاق قد تعرضا لخيانة واحدة من الزوجة!... فجميل الطره بطل رواية المتألق خائنه زوجته دعد مع صديقه نورس والرجل المشتاق في قصص "لعبة منتصف الليل، المخمور، السقوط" أنكرته زوجته لأنه لم يذكر اسمه حين قرع جرس باب المنزل، وتزوجت رجلاً آخر لا يعرفه، ثم أصبحت فيما بعد عشيقه صديقه!... والأشد من ذلك أن الرجل المشتاق تلقى دعوة من هذا الصديق لمضاجعة هذه المومس التي هي زوجته فيما سبق!!...

ضمن هذا السياق تتوحد الرؤية - رغم اختلاف ظاهرية الأزمة - بين عبد النبي حجازي ومحسن غانم في رصد الوجه السلبي لحالة الواقع الراهن. معزيين ذلك إلى تحطم وانكسار القيم والمثل العليا وبالتالي الانحراف والخيانة التي تجسدت في الزوجة والصديق معاً وإذا كانت إشكالية عبد النبي تجلت في الانتماء إلى طبقة ليتسنى له إعفاء بطله من المسؤولية طالما أن بطل الرواية وليد زواج غير شرعي بعد أن بني على خطيئة... فإن إشكالية محسن غانم هي

الانتماء إلى وطن، ولم ينزع التهمة عن بطله المشتاق إلى الخلاص بل اعتبره غافلاً عما يجري حوله لأنه كان مخموراً كآدم الصغير الذي قدمه لنا صالح الرزوق قبل قليل محموراً... وتظهر الصورة ذاتها عند غادة السمان في مجموعتها القصصية "ليل الغرباء" (5) وتتعرف في قصة "يا دمشق" بالخيانة الزوجية من قبل المرأة مبررة إياها بشلل الزوج... أي أن مسار الثورة وعطالتها كان نتيجة عجز أنها العليا — الرجل/ السلطة — وضياح وتشتت كوادرها المثقفة — الأنتلجنسيا — إلا أن غانم والرزوق يتركان ومضة تفاؤلية للمستقبل العربي، إذ يبقى الرجل المشتاق قابضاً على ذراع المطرقة أمام الصخرة، ويعلن آدم الصغير بأنه سيكون في المرة القادمة أكثر حكمة...

وهو ما يعتبر الوجه الأمثل للرجل المشتاق. خصوصاً إصراره على مواجهة أزمتة المزمنة المتجلية في الصخرة.

أما الوجه الآخر نتعرف من خلاله على ماهية هذه الصخرة — الرمز — وبالتالي ماهية الأزمة وأسبابها الدفينة في أعماق الرجل المشتاق الذي يبدو هنا وكأنه فاقد الإرادة بعد أن يتحول في قصة "لعبة منتصف الليل" إلى لص بفعل الضغط والإكراه، ثم يخطط في قصة "الضحية" إلى قتل صديقه لأنه كان كاشفاً لعيوبه، وحين يذهب لتنفيذ ما أزمع عليه يجد عصابة من اللصوص قد سبقته وأودت بحياة صديقه. وحتى يضمنوا صمته حيال الجريمة وعدم الوشاية بهم يطالبونه بغرز نصل خنجره في قلب الجثة. فيفعل ملبياً طلبهم دونما إبطاء أو تردد... وهذه التلبية ليست استجابة قسرية لطلب اللصوص وحسب كما قد تبدو في سياق القصة، بل استجابة لنداء أنه الذاتية الراغبة في الانتقام أيضاً. لأن الرجل المشتاق يخيّل إليه أنه أصبح ذا مكانة رفيعة رائعة — وهذا ظاهر في أحلامه — لكن الصديق المغدور أشعره بزيغ اعتقاده وسلوكه، ساداً بذلك الطريق أمام تألقه الفردي الذي يحلم به مما أثار غضبه ورغبته الجامحة إلى الانتقام والتخلص منه بأية وسيلة أو ثمن طالما وجد فيه العين الاجتماعية الراصدة لحركاته والممانعة لوصاله مع الحبيبة — الحلم — فهو يقول في قصة السقوط:

"... لقد حال المجتمع من قبل دون أن أصل بحبي إلى ما كنت أرجوه ولم يشفع لي أنني أمضيت شهراً طويلاً أحلم وأرى خيالها في نومي، فأحادثها وأبادلها أعذب الكلمات..." (6).

عند هذا الحد يتوقف الرجل وعند هذا الحد تنتهي مغامراته ورحلته المشتاقة التي لم يجن منها سوى خيبة الآمال والأحلام التي لم يتحقق منها أي شيء على الإطلاق وإذا كان أرنست همنغواي حين أخذ سمكة شيخ البحر (7) أبقى له هيكلها العظمي ليواصل كفاحه مرة ثانية بعناد جديد فإن محسن غانم ترك لرجله المشتاق في قصة "الخوف" كوابيس لا حصر لها وجعله أسير أجواء هيتشكوكية مرعبة كالتي عاش فيها أبطال مجموعة قصص "أحلام ساعة الصفر" (8) الذين صنعهم عادل أبو شنب من طين الهزيمة الحزيرية (9) ... وبعد الكوابيس يخضع الرجل المشتاق إلى ما يشبه يوم الحساب والدينونة فيعترف بسلسلة من آثامه المركبة، ويمد إلى عنقه حبل العدالة في قصة "قبل وبعد" ليضع حداً لحياته ولأحلامه بينما تصرخ المرأة: اتركوا لي زوجي ... لكنه يموت شقياً وقبل أن يقدم أية كلمة من وصيته الأخيرة ...

هكذا تتعامل الأنا العليا بواسطة أعرافها وتقاليدها الاجتماعية مع الأنا الذاتية الدنيا حين تتجاوز هذه الأخيرة حدودها المرسومة مسبقاً من قبل هذه الأنا العليا ... وعندما تبقى أمينة للحدود إياها يتقلص دور الفرد وتضمحل فاعليته، خصوصاً إذا كان المجتمع يمر بمرحلة انتقالية فيصبح حينئذ في عداد الظاهرة التي أسماها جورج لوكاتش بالتشيؤ.

نستطيع الآن على أساس ذلك استقراء رموز الصخرة التي كانت محمولة على ظهر الرجل المشتاق على الشكل التالي:

"الأنا العليا القامعة + الأعراف والتقاليد الاجتماعية غير الصحيحة + الفقر" = "الكبت والخوف والعجز" هذا الثالوث كان يرافق الرجل المشتاق منذ بدء رحلته وحتى نهايتها ونهاية حياته معها أيضاً! في معظم قصص محسن غانم التي اعتمد فيها أساليب فنية وتقنية متعددة ... فاستخدم السرد والرمز والتعبيرية في غالب نصوصه، كما اعتمد على الإيحاء والغرائبية والفانتازيا في العديد منها كقصة مغامرات رجل مشتاق ولعب منتصف الليل والمخمور ... فقد قدم عبرها وبأسلوب كافكاوي أكثر من لوحة رصد داخل إطارها معركة الرجل المشتاق الحياتية ومغامراته الفردية التي انتهت إلى السقوط بعدما جاءت على حصان خشبي أراد بواسطته بلوغ مملكة الأحلام السوبرمائية، في زمن الفعل والحلم الجماعيين ...



هوامش ومراجع

- 1 — مغامرات رجل مشتاق — قصص محسن غانم — منشورات وزارة الثقافة السورية — دمشق 1982.
- 2 — المرجع السابق — قصة السقوط، ص70.
- 3 — المرجع السابق — قصة السقوط، ص7.
- 4 — المتألق — رواية عبد النبي حجازي — منشورات اتحاد الكتاب العرب — دمشق.
- 5 — ليل الغرباء — قصص غادة السمان — منشورات دار الآداب — بيروت 1971.
- 6 — مجموعة قصص مغامرات رجل مشتاق — قصة السقوط، ص57.
- 7 — الشيخ والبحر — رواية أرنست همنغواي — ترجمة منير بعلبكي — منشورات دار العلم للملايين — بيروت 1972.
- 8 — أحلام ساعة الصفر، قصص عادل أبو شنب — منشورات اتحاد الكتاب العرب — دمشق 1973.
- 9 — راجع لأحمد حسين الحميدان — دراسة حول حربي حزيران 1967 — وتشرين 1973 في قصص عادل أبو شنب — والمنشورة بمجلة الآداب اللبنانية عدد 3-4/ آذار ونيسان 1981 بيروت.



المعارك الفلسطينية الأولى في قصص وليد رباح

تري أكثر البحوث والدراسات إذا لم نقل كلها أن الخصوصية التي يتسم بها الأدب العربي الفلسطيني بصفة عامة نابغة من المعاناة اليومية داخل الأرض المحتلة من جهة، ومن المعاناة اليومية الأخرى خارج حدود هذه الأرض من جهة ثانية... وقد أكد بابلو بيكاسو ذات الرؤية قبل أن يغادر مرسمه ويرحل عن عالمنا عندما أشار إلى أن فنّه المضاد ليس من صنع يديه أو من إنتاج ألوان ريشته، بل جرائم النازية هي التي نقشت معظم لوحاته بعد اندغام آثارها بين أصبغته كشاهد يقظ ودائم في ضمير الإنسانية ووجدانها المعذب!...

هذه المقولة تحرقنا بوجهها كلما اقتربنا من الآداب الفلسطينية، لأنها تحوي في كل سطر من سطورها آثار التآمر على الجسد الفلسطيني... فضلاً عن مأساة العربي المقعد تحت المنشار الصهيوني الذي يأكله جيئة وهو في فلسطين المحتلة وذهاباً وهو في عموم وطنه العربي؟!...

وإذا قدر لهذا المنشار الحاد أن يستمر بفاعليته الثنائية دون نهاية محددة، فإن الآداب العربية الفلسطينية نفضت كلتا يديها من العربي المتخاذل الذي رسمته الآداب الصهيونية برؤية ذرائعية. وكنا قد وجدنا بقاياها في رواية "خربة خزعة للكاتب الصهيوني" يزهار سيملانسكي(1).

وقدمت هذه الآداب الفلسطينية كبديل عنه شخصية أخرى لا تعرف سوى البندقية والمقاومة المستمرة(2)... وبات الكاتب الفلسطيني بشكل خاص لا يستطيع تقديم أية كلمة أو أي شيء آخر إلى هذا العالم إلا من بوابة الحرب ونارها الكاوية لأنه لا يستطيع أن يبصر أحداً ما في الكون كله إلا من خلال فلسطينه المحتلة!... فقدم لنا نتاجات مختلفة حرص فيها على رصد المجابهة عند بطله المقاتل في حرب متعددة الوجوه خاضها ضد أعدائها(3)، وقد استطاعت القصة الفلسطينية القصيرة نقل جانب كبير منها من خلال نموذجين

اثنين... النموذج الأول مأخوذ من داخل الأرض المحتلة، أما النموذج الثاني فمستمد من حدود أرحب عبر ساحات الديسابورا الممتلئة بالتشرد والتشتت والضياع...

وما قدمه وليد رباح في قصص "نقوش على جدران الزنزانة" (4) جاء معبراً عن النموذج الأول وهو يخوض حرباً تشمل جوانب حياته المختلفة داخل الوطن المحتل وقد أظهر من خلاله الشخصية الفلسطينية الفاعلة ضمن إطارها التاريخي ممثلة بأجيالها المتتالية التي يؤرخ لها الكاتب منذ عام 1936 _ أي منذ الانتداب الإنكليزي الذي تلاه الاغتصاب الصهيوني مشيراً إلى توحيد صيغهما الجوهرية في نمطية التعامل القائمة على أساس الاستلاب والقمع والخراب.

فالزنزانة التي استخدمها الإنكليز في كم الأفواه الفلسطينية أيام الثورات الأولى، يستخدمها الاحتلال الاستيطاني الجديد لذات الغرض في تعذيب المقاتل الفلسطيني الرافض، هذه الوحدة المكانية تتيح لبطل القصة قراءة النقوش المكتوبة على جدرانها وعندما يفعل يجدها وصايا تائر لم يعد يحتمل التعذيب فاعترف ببعض الأسرار لجلاديه من الإنكليز لقاء خلاصه الموعود، لكنه يكتشف اللعبة بعد فترة ويعرف أن هذه الوعود التي قطعوها له كانت خدعة ليس إلا، لذا يحذر غيره كي لا يقع في الورطة نفسها قائلاً: "زرتها في الأول من تموز عام 1936... عذبوني.. بحت في اليوم الأول باسم أمي وفي اليوم الثاني علموا اسم أبي وفي اليوم الثالث والرابع لم أكن أدري أحي أنا أم ميت" (5).

إن هذه النقوش التي قابلها بطل أكرم شريم بالصمت حينما وردته على شكل سؤال ضاع في الفراغ في مجموعة "السجناء لا يحاربون" (6) اتخذ منها بطل الرياح موقفاً معكوساً يوضح أبعاده في قصة أخرى هي "لن يطول الليل" إذ يتجه بطل القصة إلى غرفة التعذيب ويتمدد على أرضها ملقياً بالحبل في وجه أحد جنود الاحتلال صارخاً به: "اربطني وعذبني كما تشاء!" بهذا الشكل يحدد الكاتب وجه استفادة أبطاله من التراث النضالي الفلسطيني مستخدماً المناظرة التي عقدها منذ القصة الأولى بين جيل الثلاثينات الفلسطيني والأجيال الفلسطينية الأخرى التالية لهذه الحقبة التاريخية لذلك نجد الحدث القصصي عند الرباح لا ينفصل عن الحدث التاريخي الذي يظهر شيئاً فشيئاً ويتنامى مع تداعيات البطل وحواره ليشمل المادة القصصية كلها كما في قصة _ نقوش على جدران الزنزانة والحبل _ مما جعل المجموعة القصصية غنية بالمواقف

البطولية التاريخية — الموضوعية — للمقاتل الفلسطيني على عكس المواقف التي قدمته بها الآداب الصهيونية...

وإذا كان الملك ميدياس قد مات جوعاً بعد أن تحول كل شيء لمسه إلى ذهب كما تحكي الأسطورة، فإن الإنسان الفلسطيني في قصة "قطعة سلاح يا رب" لأكرم شريم يرغب بأن يتحول كل شيء يقترب منه إلى بندقية!...

وهذه الرغبة تتحقق بالفعل عند وليد رباح عندما يستغني "حسان" بطل قصة "زينب تباع ببندقية" عن خطبة حبيبته — زينب — ويقتني بمهرها الذي جمعه من الموسم بندقية مؤكداً لنا في نهاية القصة أن البندقية تساوي ألف زينب(7)!!!

بهذه الرؤية يتجاوز الكاتب كافة الطروحات الوجودية التي تقرر عجز الإنسان عن القيام بأي فعل دون حرية...

وبالرؤية ذاتها ومع تعمق الحدث القصصي تتجاوز بطلاته أيضاً مقولات سيمون دوبوفوار في كتابها "الجنس الآخر" الذي تشير فيه إلى أنها اكتسبت حركة بمقدار ما حققت من حرية.

فأم محمد العكرومية رغم الاحتلال كانت تقدم الزوادة إلى الثوار قائلة إن زوادة المدفع أولاً، والمرأة في قصة "الحبل" باعت — ذهب عرسها — كي تشتري لزوجها بندقية صواري وثلاثة أدخلت أحد رجال المقاومة إلى بيتها كبديل عن زوجها الغائب حتى لا يقبض عليه(8).

إن بدايات المأساة الفلسطينية كما يراها الرباح ليست بالتشرد الفلسطيني وحسب بل من خلال تخاذل ملاك الأراضي أمام الشخصية اليهودية التي رسم مسارها بن غوريون وتيودور هرتزل وهذا الأمر لعب دوراً مهماً في تحقيق الآراء الصهيونية وأحلامها حسب قول هرتزل في مذكراته اليومية: "يجب أن ننزع بلطف الملكية الخاصة من المقاطعات المخصصة لنا سنحاول أن ندفع بالسكان المعوزين عبر الحدود ويتم ذلك بتأمين الأعمال لهم في البلدان المجاورة ومنعها عليهم في بلادنا، أما الملاكون فإنهم سيقفون إلى جانبنا". ضمن هذه الرؤية يخرج الملاك من إطار المقاومة متحولين إلى سماسرة وعملاء سريين وأدوات تنزع الملكية بشكل طوعي على حد تعبير هرتزل ويوضح وليد رباح لنا ذلك في قصته "الطيف" فنجد أن التاجر هو اليهودي والسمسار هو مختار القرية!... وعندما يرفض عبد الجواد بيع أراضيه لليهودي يطاله الأذى من المختار فيتدخل بطل القصة "محارب" الذي كان في الجبل ومعه بندقيته

ويصرخ بوجههم: "قفوا حيث أنتم... إلا أنه رفض أن يبيع أرضه لليهود تفوا عليك يا من بعت شركك بالليرات" (9).

يقدّم الرباح إدانته لسلوك هؤلاء الملاك لأن تخاذلهم نتج عنه كرده فعل مقاومة فردية غير متكافئة عبر أزمة الصراع وهذا ما يُردّ على لسان أبي عبد الجواد الذي يقول بعد حادثة بيع الأراضي على الفور: "ملعون أبو يا عبد الجواد الذي هو أنا، لمّ لمّ تصعد الجبل مع محارب لو كنت هناك وآخرون من القرية غيرك لما تجرّأ أن يصبح سمساراً يبيع الأرض لليهود..." (10). من خلال ذلك يعيد القاص الفلسطيني وليد رباح إظهار الشخصية الصهيونية وهي تستخدم شتى الأساليب الميكافيلية لتحقيق أهدافها وغاياتها كما هي انتهازية يانكل في رواية غوغول "تاراس بولبا" (11) وجشع شايлок في تاجر البندقية لشكسبير. نجد جشع اليهودي ووصوليته في قصص الرباح. التي تشي برفضه للمقاومة الفردية في المعركة التي تخاض ضد هذه الشخصية الصهيونية تلك نتيجة عدم جدواها بمسألة الصراع ذاتها.

وبذلك يرسم وليد رباح المسار الفلسطيني عبر المقاومة الجماعية الواعية لكافة رموز وصيغ الاحتلال، وقد ترك بعضاً من أبعادها في قصصه التي حملت في سياقها تطلعات الشخصية الفلسطينية في تحرير وطنها المحتل، وإنهاء أزماتها الديسابورية الخائفة...



هوامش ومراجع

- (1) للاطلاع على الصورة غير الحقيقية التي رسمها الكاتب الصهيوني يزهار سيملانسكي للشخصية العربية عد إلى رواية خربة خزعة — ترجمة توفيق فياض وطباعة دار الكلمة — بيروت 1981.
- (2) راجع لأحمد حسين حميدان دراسات حول القصة الفلسطينية والمنشورة ضمن الأعداد التالية لجريدة تشرين السورية /2325-2347-2420/ دمشق 1982-1983.
- (3) للاطلاع على وجوه الحرب في القصة القصيرة عد إلى دراسة: أحمد حسين حميدان المنشورة بمجلة المعرفة — الصادرة عن وزارة الثقافة السورية — العددان (316-317) دمشق 1989.
- (4) مجموعة قصص نقوش على جدران الزنزانة لوليد رباح — صادرة عن دار العودة — بيروت 1974.
- (5) المرجع السابق — قصة نقوش على جدران الزنزانة، ص10.
- (6) مجموعة قصص السجناء لا يحاربون لأكرم شريم — صادرة عن اتحاد الكتاب العرب — دمشق 1972.
- (7) مجموعة قصص نقوش على جدران الزنزانة — قصة زينب تباع ببندقية — ص60.
- (8) المرجع السابق — قصة إعلان على جدار المخيم — ص30 — وقصة الحبل — ص45، وقصة السرداب — ص66.
- (9) المرجع السابق — قصة الطيف — ص93.
- (10) المرجع السابق — قصة الطيف — ص94.
- (11) رواية تاراس بولبا — لغوغول — ترجمها إلى العربية عوض شعبان — وصدرت بطبعة ثانية عن دار الفارابي — بيروت 1981.



معارك ما بعد الشتات الفلسطيني عند يحيى يخلف

• قصص المهرة

من المقاومة الفردية إلى المقاومة المنظمة...

عبّرت معظم القصص المتناولة للحال الفلسطيني داخل وخارج الوطن المحتل عن مأساة حقيقية (1) تتزف بالمرارة والتشرد... وصوّرت بدايات المقاومة من خلال نماذج بطولية متعددة لم تخرج عن إطار المجابهة الفردية غير المنظمة وغير القادرة على إيقاف العصابات الصهيونية — المدعومة من الدول الاستعمارية — من التوسع على حساب الأرض العربية الفلسطينية وطرد وتشريد سكانها إلى الدول العربية المجاورة، ليعيشوا مأساة جديدة ومعاناة إضافية في ظل الأنظمة العربية المختلفة صورّ الأدب العربي الفلسطيني جزءاً هاماً منها نذكر على سبيل المثال رواية الفلسطيني الطيب (2) للشاعر الشهيد علي فودة التي عرض فيها وضع القضية الفلسطينية وهي تتعرض للممارسات التصفوية داخل المعتقلات الأردنية، وقد أظهر لنا من خلالها الخيانة العظمى متمثلة بقمعية السلطة وتخاذهل "عبد التواب الفواعرة" أمامها في حين أن الرئة الفلسطينية بقيت تحيا وتتنفّس بصمود "عثمان الأعرج" رغم مناخ أيلول — المجزرة — البارد بدهاليزه ورطوبة زنزانته ثم يكمل البقية بعدئذٍ "بصابر مطر" الذي قرر متابعة المسير إلى الجنوب اللبناني... ويعيدنا يحيى يخلف إلى هذه الأجواء مرة أخرى في مجموعة "المهرة" (3) عبر الفلاش باك موزعاً أبطال قصصه على عدّة محاور متشابكة وموصولة بين الزنزانة — المأزق والحاجز — والمقاومة الفدائية المستمرة — التجاوز — كطريق وحيدة لا مناص من السير فيها باعتبارها جواز مرور الشخصية الفلسطينية إلى حيز الوجود، وعلى الرغم من توحيد مناخ العملين الروائي عند فودة والقصصي عند يخلف فإننا نجد الأول قد اعتمد على الحاجز — زنزانة أيلول — الذي منع أشخاصه الروائية من القيام بأي ردة فعل إزاء نبأ اغتيال غسان كنفاني كحدث أولي في

الرواية مما سبب لهم النكوص واللجوء إلى المنلوج الداخلي لإعادة لحمة التوازن كتعويض مبدئي من الناحية السيكولوجية أما الثاني فقد اعتمد على المأزق والحاجز معاً وصور من خلالهما نكوص أشخاصه القصصية ليلتقي من جديد مع نظيره علي فودة بمسألة التعويض التي تمت بالعمليات الفدائية في مجموعة المهرة وانطلاقة صابر مطر إلى صفوف المقاومة الفلسطينية المتمركزة في الجنوب اللبناني برواية الفلسطينية الطيب...

وقد لاحظنا اكتمال الفصول الأولى للمأساة العربية الفلسطينية بالمقاومة الفردية التي صورها وأدانها وليد رباح، وحين علق أمله بالأظافر الفلسطينية التي قدم لأصحابها وصايا الشيخ القائلة: يأكل كل طعام يحوي الكلس حتى تنبت هذه الأظافر قوية حادة تمزق كل شيء... فإن هذا الأمل سرعان ما يتبخر دفعة واحدة عند يحيى يخلف وفي قصة "أيلول ذات الأظافر" إذ يخبر بطل القصة المرأة المتمددة على السرير نتيجة ما أصابها من تعب وهي الرامزة للوطن المحتل - قائلاً: "... أجلسوني على الكرسي... ربطوا يدي من الرسغ بالملازم... أحضر خبير التعذيب كماشة.. كماشة عادية. أغلق فكيها على أظفري واحداً واحداً وانتزعها وسال الدم بغزارة..." (4) وخبير التعذيب الأنف الذكر الذي انتزع الأظافر الرامزة للأمل - ليس صهيونياً بل ترميز وإشارة لأيلول الأردن ولبنان الأنظمة العربية المتخاذلة بعد اكتمال الفصول الثانية للمأساة الفلسطينية والعربية...

وشاخ الرباح تقابله صورة الجد في قصة يخلف "يوميات المواطن سين" (5)... وفي الوقت الذي تقتضي فيه حكمة شيخ الرباح أن يستبدل حسان بأظافره ومهر حبيبته زينب ببندقية نجد أيضاً أن حكمة الجد عند يخلف قد اقتضت بأن يستبدل حفيده أظافره وأساور أمه ببندقية مماثلة بعد شتمه لأنه يجهل استعمال السلاح وهو البالغ من العمر عشرين عاماً...

ويقدم الكاتب بقايا فصول المأساة في قصته "المشجب والعجز".

ففي القصة الأولى ومن خلال الهزيمة الحزيرية يؤكد البطل: "...إن كل واحد فينا سيحاول أن يُبعد عن نفسه التهمة ويلصقها بالآخرين وكل واحد فينا يبحث عن مشجب يعلق عليه أخطار الهزيمة..." (6).

وفي القصة الثانية نجد البطل مشلولاً، ويتحرك بفناء بيته بواسطة عجلات مستوردة، وبينما كان يستمع إلى راديو ترانزيستور يُطرق عليه الباب وعندما يفتح تدخل عليه فتاة فقيرة وجميلة، تخبره بأن عملها تنظيف البيوت، وهي

مستعدة لتنظيف بيته إذا كان لا يمانع وعندما ينظر إليها بعد فراغها من تنظيف البيت يجدها رائعة لولا البثور التي شوهدت وجهها وتساوره رغبة جامحة باحتضانها لكن عجلته لا تسمح له إلا بالحركة عبرها دون النهوض فتنتهي القصة بذهاب الفتاة ويبقى هو وحيداً مع سأمه.

إن يحيى يخلف في قصته هذه يطرح مسألة مهمة وخطيرة هي اتكاء الوطن العربي بكاملة على القوى الأخرى غير العربية من أجل تحقيق كافة قضاياه المصيرية التي دخلت مرحلة الاستهلاك. هذا ما يتمثل بالشباب الضعيف المشلول الذي اتكأ على عجلته المستوردة كي يصل بمساعدتها إلى وطنه المحتل المسجد بالفتاة المليئة بالبثور الرامزة للاحتلال لكنه يفشل كما ذكرنا ولا يستطيع بلوغ الهدف(7).

بهذه الصيغ يطالب يحيى بخلف وطننا العربي بتصنيع كل شيء عربياً، حتى يدخل مرحلة الفعل الحقيقي بصراعه الطويل والمريع مع أعدائه، لأن الحضارة الاستهلاكية التي نعيش على بقاياها من خلال الاستيراد لا تسمح لنا إلا بالحركة المحددة ضمن مسار صناع الآلة لا ضمن مسارنا الذي نريد وهذا التحديد فاصل شاسع بين الإنسان العربي وطموحاته وأهدافه القريبة منها والقصى على حد سواء!...

من هذه النقطة ذاتها يلخص الكاتب في حكاية "الطائر الأخضر" مجمل المأساة الفلسطينية، التي شاركت في صنعها بعض الأنظمة العربية إلى جانب ممارسات عناصر الاحتلال، ويقول بطل القصة في هذا الصدد:

"أنا الطائر الأخضر... مرة ذبحني أبي... أبي أكل من لحمي... وأختي لملمتني... ولما طلع القمر... صرت طيراً أخضر...".

وعلى الرغم من هذه النهايات، تظهر الشخصيات عند يخلف غير يائسة أو قانطة كأبطال الكاتب العربي السوري أديب النحوي الذين لا يعرفون الهزيمة أو التخاذل قطعاً، إذ أننا نجدهم منتصرين دائماً. وقد جاءت روايته الأخيرة "سلام على الغائبين" لتؤكد الرؤية ذاتها، فالهزيمة الحزيرية ومآسيها لا تطل أشخاصه الروائية لأن الشهادة أقرب لهم منها أو الأسر في أسوأ الأحوال(8)!...

وفي قصص مجموعة المهرة نجد بطل قصة المشجب رغم الاختلاف حول أسباب الهزيمة يكتب رسالة لأمه يقول فيها: "... أمي... منذ اليوم سأكون رجلاً... أقسم بتراب الوطن...". وفي قصة المهرة التي احتلت عنوان المجموعة تزرع مجموعة فدائية لغماً في إحدى الطرق داخل الوطن المحتل. وبعد زرع

يهطل المطر فتتزعج المجموعة من جراء ذلك وتحزن لأن اللغم سيفقد فاعليته نتيجة الرطوبة التي سببها المطر لكن الصوت الذي يصدر بعد قليل يعلن انفجار اللغم الفلسطيني رغم المطر تحت مجنزرة إسرائيلية(9)!!!...

عبر هذا السياق يصور يحيى يخلف استجابة مشيئة السماء لإرادة الأرض وتمنياتها طالما أنها جاءت مبنية على الصدق ومجابهة العدو المحتل وهو ما تجمع على رسمه والتأكيد عليه القصة الفلسطينية والأدب الفلسطيني عموماً فتجعل الطرق كلها مؤدية إلى البندقية والمقاومة والحرب المستمرة دون هوادة، إذ لا يمكن للوجود الفلسطيني أن يقوم ويقف على قدميه إلا بهذه الرصاصة التي قدمها يحيى يخلف، ويقدمها باستمرار مجموع أدباء القضية الفلسطينية...

ونشير بأن يحيى يخلف في مجموعته القصصية "المهرة"، استخدم شتى التقنيات والأساليب الفنية ليصدر عبرها الجراح الفلسطينية وحربها المشتعلة... فاعتمد على السرد المباشر في قصة الطائر الأخضر واستخدم الرمز في قصة العجز، واعتمد على التعبيرية في قصة "يوميات المواطن سين"، وهذا ليس جديداً ولا تستمد منه قصص الكاتب أهميتها لأن القيمة التي تحظى بها هذه المجموعة القصصية آتية من الدلالة المعبرة عن مأساة وألم الفلسطيني — خارج الوطن المحتل — الذي تزداد مقاومته ضراوة وعناداً كلما اتسعت جراحه!...

قصص نورما... ورجل الثلج

ـ متابعة الحرب في مرحلة لاحقة:

لقد كانت السمة الأبرز في مجموعة قصص "المهرة" مرافقة الكاتب لشخصياته الفلسطينية وهي تعيش مكابذاتها على أرض شقيقتها الأردن.

وفي مجموعته القصصية الثانية "نورما ورجل الثلج"(10)، يتابع معها بقية الرحلة إلى الجنوب اللبناني، وإذا كان قد انتزع الأظافر الفلسطينية في مجموعة "نقوش على جدران الزنزانة"، فإنه في المجموعة القصصية الثانية يقدم بديل هذه الأظافر بالغيمة التي تنذر بالطوفان مع الاحتفاظ بالبندقية كزودة لابد منها في المرحلة الفلسطينية الشاقة والطويلة التي تمتد إلى أكثر من مكان وإلى أكثر من مسألة على حد قول بطل قصة "الدمية"(11).

"... وعندما كنا نمشي شرحت لها حكاية الدمية التي عشقتها في شارع صلاح الدين.. قريباً من السور القديم وباب الزاهرة عندما كنت طالبة في معهد المعلمين...

— لكن هذا في القدس... هزرت رأسي لها...

— من القدس إلى عمان ومن عمان إلى دمشق!. ومن دمشق إلى بيروت... ومن بيروت إلى الأعوام الصعبة..."

وكما هي المجموعة عند الروائي السوري نبيل سليمان قد استطاعت قهر الثلج وإزاحته عن الطريق في رواية "ثلج الصيف" (12)، نجد أيضاً سعيداً أبو جابر في قصة "نورما ورجل الثلج" التي عنوان الكاتب يخلف مجموعته بها قد حفر وسط الثلج عبوراً لمجموعته الفدائية وشق طريقاً أمام الدوشكا الفلسطينية كي يكفل لها استمرارية العمل دون توقف أو إجهاض لفاعليتها ويأتي هذا الفعل كصرخة احتجاج في وجه كل من يحاول تضيق المسار أمام المد الفدائي الفلسطيني الذي يزحف دائماً دون هوادة إلى داخل الأرض المحتلة ليؤكد حضوره ويفضي إلى أعدائه بكل ذخائره.. هذه الصرخة الاحتجاجية المقدمة في مجموعة نورما ورجل الثلج توازي احتجاجية نبيل سليمان على سلطوية الحرب وهزيمتها الحزيرانية، ثم تجاوزه لها فيما بعد من خلال متابعة سفر المجموعة، رغم أن هذا التجاوز يبدو مستحيلاً كاستحالة الهزيمة في ذهنها وكاستحالة هطول الثلج صيفاً كذلك!...

عبر هذه الصيغ المستحيلة يدخل نبيل سليمان إلى الواقع العربي مغابراً ومتجاوزاً القوانين الطبيعية التي لا تقر إلا بثلج الشتاء، بينما هو قدم ثلجاً آخر لصيف حزيران 1967 وهزيمته المدهشة.. ويتوحد يخلف مع ثلج زكريا تامر وتوقيته الشتوي الذي اختاره تامر ليعلن فيه عن حربه على العادات والتقاليد العشائرية في قصته "ثلج آخر الليل" إلا أن الاختلاف الزماني أو التوقيتي بمسألة رمز الثلج لا تلغي اقتراب مدايل هذا الرمز بين نبيل ويخلف.. فالأول جسد الخيانة وحرارة الهزيمة الحزيرانية بثلجه الصيفي والثاني مثل برودة التآمر على القضية الفلسطينية وحربها المشروعة. ضد الاحتلال بثلجه الشتوي... وكلاهما يقتربان مجدداً بالرؤية من خلال انتصار الشعب كحتمية تاريخية في رواية ثلج الصيف وانتصار المقاومة الفلسطينية بشق طريق وسط الثلج وإيصال الدوشكا إلى التل لمواصلة الكفاح المسلح في مجموعة قصص

"نورما ورجل الثلج" التي قدمت لنا الهم الفلسطيني بشكل أكثر تفصيلية وانفلاشاً على عكس ما جاء في مجموعة يخلف الأولى "المهرة" ..

وهذه التفصيلية وذاك الانفلاش يوازن معاً خط الديسابورا الفلسطينية اللامحدودة.. وبذلك يتضخم الهم الفلسطيني ويتوزع على امتداد وجوده...

فأبطال قصص يحيى يخلف إضافة إلى همهم الذي ينصب حول قضيتهم المحورية يعيشون الهموم العربية المختلفة الأخرى، باعتبارهم يبصرونها ويعانون منها بعد أن أضحت جزءاً من حياتهم العامة طالما يتواجدون على امتداد الوطن العربي.. هذا ما يتبدى في قصص "البحر وأشجار الليمون وجواد أبيض، وعربي المقهور، والمطار... (13) وفي قصة "البقاع" ينتقل يحيى يخلف من القضية الفلسطينية إلى مجمل المأساة اللبنانية من خلال شخصية "أبو حنا" الفقير الذي يعمل حارساً على قصر البيك الهارب من جحيم الأحداث وقذائفها المدمرة، ويحكى أبو حنا للمجموعة الفدائية هجران زوجته له مبيناً أسباب ذلك قائلاً: "اختلفنا.. إنها لا تريد أن تحبل وتلد طفلاً خوفاً من الموت، وكنت أريد طفلاً، كانت تخاف الموت، وكنت أحب الأولاد، مرت سنوات طويلة، وتحولت حياتنا إلى جليد فذهبت إلى أهلها ولم تعد" (14).

يتبين لنا من قول أبي حنا أن الزوجة هي المسؤول عن مأساة ما حدث، والمقصود بها بعض الشخصيات اللبنانية الطائفية التي تراهن على وجودها برصيد دمار الوطن وهجران الزوجة لأبي حنا وعدم إنجابها لخشيته من الموت يمثل خوف هذه الشخصيات الطائفية من النهاية والموت في المستقبل المتمثل بالطفل الذي لم ينجب بعد..

ومن الواقع اللبناني يدخل يخلف إلى الواقع العربي بصفة شمولية مصوراً في قصة "مقامة من كتاب الزيت" تحول الثورة النفطية العربية إلى وباء.. ويمكن سبب هذا التحول المدهش إلى التخلف والتبعية العربية والضعف العربي الراهن الذي أتاح وما زال يتيح للأيدي الأجنبية الاستفادة المطلقة من الثروات العربية وخصوصاً النفطية التي ينقلونها بسفنهم، مخلفين وراءهم وباء الزيت يطفو على امتداد بحر العرب (15)؟!....

ضمن هذا الشمول يطرح الكاتب وجهاً آخر للمرأة العربية في قصته "المطار" يختلف كلياً عن وجهها الإيجابي الذي وجدناه في مجموعة "المهرة" إنه الوجه الاستهلاكي لها الذي ما زال أسير الأصبغة والبارفانات المستوردة بعيداً عن معاشة واقعها المفروض بشكل فعلي وقضايا أمتها المصيرية متحولة إلى

جسد إغرائي وكأنها ابنة مجتمع متربولي!.. هذه الشخصية الأنثوية الممكجة لاقت حتفها عند الكاتبة السورية قمر كيلاني في مجموعتها "امرأة من خزف" في حين أن عادة السمان بقيت تراوح معها في أكثر أعمالها الروائية والقصصية، محاولة عبرها إعادة لحمة التوازن في المعادلة الإنسانية وصيغها الناقصة دون جدوى!...

إلا أن هذه المعادلة يعطيها يحيى يخلف قوامها "رجل الثلج" المنتمي إلى صفوف المقاومة و"نورما" المرأة التي تتخلى عن أصبغتها وترقى من الأحمر الذي يصبغ الشفاه إلى أحمر دم الشهداء ومن الأخضر الذي يظل ما تحت الحاجبين إلى أخضر عشب محتل، لتحيا قضاياها وقضايا أمتها المصيرية الكبرى!.. ولا بد من الاعتراف بعد هذه الصورة الإيجابية، أن بعض قصص مجموعة "نورما" و "رجل الثلج" نالت كبوة مريضة من الناحية الفنية والتقنية خصوصاً قصة "البقاع" وهذه مردها إلى الكاتب يحيى يخلف لأنه أسير تنظيرات أيديولوجية ضيقة، مارس عبرها فنه القصصي هذا الأمر حرم بعض أبطاله من الحركة الضرورية أثناء تجسيد الحدث القصصي، فأوقعهم في شرك النمطية التي فرضها عليهم فرضاً. كذلك الحالة التي نراها عند أبي حنا بطل قصة "البقاع" الذي بقي حارساً أميناً علي أملاك البيك رغم الخطر الداهم من جراء الحرب الأهلية اللبنانية ويتخذ قراراً بعدئذ بفتح باب القصر والدخول إليه متجاوزاً بذلك تعليمات البيك ذاته كنصر أراد أن يحرزه الكاتب لأبي حنا ضد السيد المالك لكنه في الحقيقة هزيمة كبرى، المكابرة بها لا تجدي نفعاً لأن الحرب وقذائفها المدمرة لن توفر شيئاً على الإطلاق حتى حجارة القصر الفاره وحارسه الفقير البائس "أبو حنا" أما البيك فقد نفذ بريشه وسيركب حصان العودة في أول فرصة سانحة!..

بالمقابل تبقى قصة "نورما ورجل الثلج" التي احتلت عنوان المجموعة، أكثر إضاءة وتألقاً في المجموعة كلها، اعتمد الكاتب في سياقها على الرمز ومن خلاله استطاع رجل الثلج الممثل للمنظمة الفدائية محاكاة حبيبته النحيلة نورما الممثلة للوطن — رغم الثلج — كحاجز وكان الكلام بينهما هو قذائف الدوشكا الفلسطينية!.. وتحار المجموعة الفدائية بالغيمة الرامزة للأمل والمستقبل فيقول المتطوع: غيمة بيضاء مثل الأرانب البرية ويقول يوسف: وإنها تسافر ولا تتوقف عن السفر.. ويقول أبو أروى: وإنها ستحلق فوق سماء المخيم.

ويقول سعيد أبو جابر: غيمة بيضاء وناصعة مثل فستان زفاف لامرأة طويلة ونحيلة وذات عينين زرقاوين ووجه مملوء بالنمش..."(16).

عبر هذه الرؤية تأتي تبشير نهاية البطولة الفردية السوبرمانية في المعركة القائمة لعدم جدواها بمسألة الصراع الصهيوني، وبذلك ينحاز الأدب الفلسطيني إلى جانب البطولة الجماعية فالحسم النهائي يظهر عند غسان كنفاني — بأم سعد وعائد إلى حيفا (17) — لصالح المقاومة الفدائية التي تنتصر محدداً عند أميل حبيبي وجبرا إبراهيم جبرا وما كان اختفاء "سعيد أبي النحس المتشائل" (18) عند حبيبي و "وليد مسعود" عند جبرا إلا اختفاء الفرد لصالح المجموعة النضالية المنظمة التي قدمت قوافل من الشهداء كان منها روح الشهيد عبد الرحيم محمود المحمولة على راحته حتى النصر، وروح الشهيد راشد حسين المؤكدة قبل اغتيالها على عدم جدوى الأحلام خارج الساحة النضالية وروح الشهيد علي فودة وآخرون شكلوا معاً الرؤية النضالية الفلسطينية المعاصرة التي تلمس جانباً منها يحيى يخلف في بعض قصص مجموعة المهرة ونورما ورجل الثلج بينما غابت عن بقية القصص الأخرى.



هوامش ومراجع

- (1) للاطلاع على نماذج المقاومة في القصة الفلسطينية — عد إلى مجلة المعرفة السورية عدد / 324 — 325 / 1990.
- (2) رواية الفلسطيني الطيب لعللي فودة — صادر عن دار ابن خلدون — بيروت 1979
- (3) مجموعة قصص المهرة ليحيى خلف — صادرة بطبعة ثانية عن دار الحقائق — بيروت 1981.
- (4) المرجع السابق — قصة أيلول ذات الأظافر ص 51.
- (5) المرجع السابق — قصة يوميات المواطن سين ص 34.
- (6) المرجع السابق — قصة المشجب ص 80.
- (7) المرجع السابق — قصة العجز ص 92.
- (8) رواية سلام على الغائبين لأديب النحوي — صادرة عن دار الوحدة — بيروت 1981
- (9) مجموعة قصص المهرة ليحيى خلف — قصة المهرة ص 63 — وقصة المشجب ص 84
- (10) مجموعة قصص نورما ورجل الثلج ليحيى خلف — صادرة عن دار ابن رشد — بيروت 1977.
- (11) المرجع السابق — قصة الدمية ص 40.
- (12) رواية ثلج الصيف لنبيل سليمان — صادرة عن دار الأجيال — الطبعة الأولى 1973.
- (13) هذه القصص المذكورة من مجموعة نورما ورجل الثلج ليحيى خلف.
- (14) المرجع السابق — قصة البقاع ص 31.
- (15) المرجع السابق — قصة مقامة من كتاب الزيت ص 71.
- (16) المرجع السابق — قصة نورما ورجل الثلج ص 24.
- (17) للاطلاع على هذه الأعمال المذكورة لغسان كنفاني — عد إلى الآثار الكاملة المجلد الأول — الصادرة عن دار الطليعة — بيروت 1972.
- (18) انظر — أميل حبيبي والوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل صادرة عن دائرة الإعلام والثقافة بمنظمة التحرير الفلسطينية 1980.

معركة ذات المخالب في قصص علي أبو الريش

رغم ما أجمع عليه النقد المتناول للقصة الإماراتية القصيرة في وسمها بالحنين الفاجع للماضي، ظهر علي أبو الريش في قصصه خارج هذه السمة لأن هذا الماضي لم يكن أيام سعادة لشخصياته التي كانت تخوض في ليله ونهاره معارك حياتية متعددة الأوجه لم تكن لتنتهي عند قسوة الطبيعة المتأججة في صحراء مشتعلة بجمر حرارتها وبرياحها الراكضة بالظما والرمال، بل امتدت لتقاوم قسوة أخرى مصحوبة بالظلم والتحايل (1) كشفت عنه في وقت مبكر قصص علي أبو الريش في مجموعته "ذات المخالب من خلال ذات المخالب نفسها التي ظهرت وحيدة في البداية حتى نالت عطف الأسرة كلها باستثناء الابن الذي يعتبر بطل القصة فقد ظل غير مطمئن لها، وحين تكاثرت وباتت قطيعاً في البيت انقلب الموقف وشارك الجميع الابن موقف العداء ضدها بعدما بدأت تسلبهم حتى الغذاء اليومي وباتت مع صغارها الذين كبروا قوة ذات تأثير كبير على الأسرة وبيتها.... وفي الختام ينطلق صوت بطل القصة قائلاً:

"ارحموا من في الأرض يرحمكم من في السماء"(2)...

بهذا التهكم الساخر يختتم علي أبو الريش قصته بمرارة ولا تنفصل عرى السخرية عن الواقع إذا ما جاءت ضمن السياق دونما افتعال على حد تعبير الدكتور نبيلة إبراهيم (3)، وهو ما حاول الكاتب السعي إليه بمكنون مخاوفه على المستقبل وفق رموز تكتب منها القصة التي حازت على عنوان مجموعته القصصية قيمتها الدلالية عبر مستويين اثنين...

الأول محلي، إماراتي يتضح فيه خشية لكاتب وقلقه من الوافدين الأجانب غير العرب — الذين ازداد تواجدهم داخل الدولة، إلى حد نجم عنه نوع من الطفيلية الدائبة لتحقيق "أناها" بوسائل ذرائعية لا تقف عند حد.. وفي المستوى الثاني تتجاوز الرموز بدلالاتها هذه الأبعاد إلى أبعاد أخرى عربية تصل إلى

بدايات المأساة العربية الفلسطينية وتذكر الأذهان بمحاولات كسب التعاطف لليهود حين قالوا عنهم إنهم مجرد لاجئين سيتم إيواءهم في فلسطين ليس إلا، كما فعلت ذات المخالب عند دخولها البيت أول مرة وتمسحها بأهله لكسب ودهم.. لكن الأمر تطور لاحقاً إلى صعيد آخر بعد إعلان "بن غوريون" أن فلسطين كبيرة تتسع لدولتين فلسطينية ويهودية.. والآن بعد أن تكاثروا وقويت شوكتهم ما عادت فلسطين كلها تكفيهم.. كما هو الحال عليه مع ذات المخالب بعدما وضعت ما في بطنها وتكاثرت وقوي نفوذها داخل البيت ما عادت تقتنع وترضى بأي شيء أيضاً!.. ضمن هذه الرؤية تأخذ رموز هذه القصة أبعادها التي طرح من خلالها علي أبو الريش قضايا الصراع المصيرية، تاركاً أزمته الوجودية مفتوحة على مصراعيها دون إسدال ستارة النهاية عليها باعتبارها الحدث غير المحسوم والذي سماه تولستوي الحدث الخالد وقد أعادنا أبو الريش إلى سيرته الأولى بشخصيات متنوعة مستمدة من البيئة ومحيطها ترافق من خلالها الإنساني وغير الإنساني جنباً إلى جنب في تجسيد ذلك الحدث الخالد وإضاءة طبيعة الأزمة الراهنة فيه... مفاعلاً بين السلوك والموقف لكليهما، وعلى درجة واحدة من الأهمية.. فذات المخالب جاءت شخصية رئيسة لا تقل أهمية عن الشخصيات المحورية الأخرى في القصة، بل ويمكن القول إن علي أبو الريش لا ينحاز إلى البطل "الفرد" في معظم قصص مجموعته إنما يقف بوضوح وجلاء في صف البطولة الأخرى المتجسدة بالمجموعة، ويراهن بقدراتها على الخلاص الموضوعي من المحنة وأزمات الواقع فعندما يعلن الفرد في قصة "أبو حردان" : الموت للنواخذة المستغل (4) وينجز فعل الخلاص من استغلاله من قبل مجموعة الصيادين بعد أن فشل في تحقيقه وإنجازه الفرد الذي خرج عن نطاق السيطرة فأفضى به الكاتب إلى نهايات مفتوحة غير محسومة أثقلت كاهله وأعاقت تجسيد الحدث القصصي لديه.. كما حصل في قصة "الوجه الآخر وقصة الهدية".. فهو يختم الأخيرة بطريقة غائمة يقول فيها بطله:

".. يلومني، يتهمني بالخباء، ركضت، شتمت.. ليس لغبائي ولكن...." (5) ثم لا كلام بعد هذه الـ "لكن" فبقيت النهاية غائمة ومفتوحة على احتمالات غير محدودة.. أما في القصص الأخرى فتظهر بوضوح المساحة الرحبة التي أعطاها للكائنات الحيوانية وكأنه يعيد الاعتبار للأشياء الأخرى المبعدة إلى الظل وهو يقدمها لنا كرمز لطرف آخر في المعركة الحياتية وعملياتها التي لا تتوقف وليس كبقية متاع في المكان.. وهذا ظاهر في عناوين معظم

النصوص.. " حمار خلفان - الذئب يهزم العبيد - صراصير رغم ال بف باف.. " ... ورغم أن أبطاله مأزومون بالجوع والعطش والخوف إلا أنهم لا ينسحبون من معارك مواجهة أزماتهم المتعاضمة نحو الماضي والبحر والسكيك بتفجع كما ظل يعبر النقد المتناول للقصة الإماراتية في عموميتها، بل يمكن القول إنهم على النقيض من ذلك تماماً.. فهم لا يملكون حنيناً للماضي كي ينسحبوا إليه لأن معاناتهم بدأت فيه ولم تنته كما أشرنا في البداية ونظرتهم للبحر وموقفهم منه لا يقل ضراوة أيضاً وفي ذلك يقول بطل قصته الهدية: "البحر لا يملك قلباً رحيماً.. أحرق، عصبي المزاج.. ويقول:

.. أشتم البحر، الموج، السماء والأرض.. لماذا الكذب، لماذا الخداع لقد خدعني البحر.."(6) بهذه الأحاسيس يوجج علي أبو الريش الرغبة لدى أبطال قصصه باقتحام البحر ويصورهم وهم حالمون بتحقيق هذا الفعل لكنهم يعجزون عن بلوغ الهدف بصورة فردية وحتى لا يغرقون وتغرق أحلامهم بماء الوهم يجعل الكاتب صحتهم بدمائهم فوق الصخرة التي يقدمها كمعادل موضوعي قائلاً:

"..أسنان الصخرة أدمت أطراف الأصابع، الصخرة تدافع عن وجودها صامته لكنها عنيفة.. ومن بعد ذلك يتوقف أبو الريش عند هذه الدماء ليعالج بها وجع البحر ويثأر بكرياتها لفرسانه عبر البطولة الجماعية معلناً عدم جدوى الهواجس الفردية في حسم الصراع المطروح.. ويؤكد ذلك بطل قصة "أبو حردان" فيقول:

".. إذا جاسم الطويل قُتل، ظلمه انتهى، لم أقتله لكنه قتل.. إذا نحن قتلنا النواخذاء، أنا وهم، بل.. بل نحن، نحن انتقمنا من الظالم..."(7) ضمن هذا السياق ينتصر الـ "نحن" على الـ "أنا" وهو ما يلتقي به علي أبو الريش مع القصة الفلسطينية التي تناولت المرحلة المعاصرة من النضال الفلسطيني ومعركته المفتوحة الزمان والمكان عبر رؤية نأى بنفسه عبرها ليقف خارج الأطر النقدية التي أشاعت انسحاب القص الإماراتي بفجائية إلى رمال الماضي وبحره ونخيله، وذلك بفعل صدمة الحياة الجديدة الوافدة بغربة الإسمنت والمفعمة بحمى الاستهلاك إلا أنه في بعض قصص ذات المخالب يترك عدداً من شخصياته لهواجس مفتوحة غير منتهية وينفض يده منها بعد خروجها عن نطاق سيطرته مع الأخذ بعين الاعتبار أن هذه الشخصيات عبرت عن مكنونها بمفردة متقاربة وبلغة لا تبتعد عن لغة الكاتب الشاعرية رغم تفاوت مستوياتها

ووعيها وهو ما يدل بصورة جلية على ظهور أنا الراوي في ذات هذه الشخصيات وفي أساليبها التعبيرية، التي يسميها جان بويون بالحالة التقليدية(8) حيث تظهر من خلالها الشخصيات بأكبر من قدراتها وبذلك تتحمل من الكاتب أعباء إضافية لتعبر عن مواقفها من سيرورة الأحداث وفق حساسيته هو ووفق تطلعاته الدائبة بالنهوض من جراح وانكسارات زمن آيل للغروب، في حاضر بات يبرق فيه ومض الخلاص بفعل المجموعة التائقة للبناء وتحقيق الذات...



هوامش ومراجع

- 1 — مجموعة ذات المخالب — قصص علي أبو الريش — دار شرقيات القاهرة 1984.
- 2 — المرجع السابق — قصة ذات المخالب ص 13.
- 3 — فن القص في النظرية والتطبيق — الدكتورة نبيلة إبراهيم — دار غريب القاهرة.
- 4 — مجموعة قصص ذات المخالب لعلي أبو الريش — قصة أبو حردان ص 66.
- 5 — المرجع السابق — قصة الهدية ص 88.
- 6 — المرجع السابق ص 87.
- 7 — المرجع السابق — قصة أبو حردان ص 76.
- 8 — اللغة والخطاب الأدبي — تزفتان تودوروف ومجموعة مؤلفين المركز الثقافي العربي — الدار البيضاء وبيروت ط1 — 1993.



حرب الحدود المفتوحة على البحر في قصص إبراهيم مبارك..

بعد مجموعته القصصية "الطحلب" المسكونة بالحنين المفجع إلى الحياة الماضية، وبعد مجموعته "عصفور الثلج" المفعمة بالجملة الوصفية الانطباعية للمشاهد الخارجي المائل من بوابات التنقل والسفر، بدأ القاص إبراهيم مبارك في مجموعته القصصية "خان" (1) أكثر اقتراباً من حكاية الدولة الإماراتية التي شاءت أن تنهض وتكون.. كما بدأ أكثر اقتراباً من أبنائها ليكمل معهم قصة الإنسان الذي لا تكف معاركه الحياتية ولا تنتهي خطواته على دروب المعاناة إلى حد بلغت به الشخصيات لديه إلى صحراء اليأس المفروشة برمل الأسى وبالماء السراب.. وحين يدفع بهم إلى ما وراء الحدود وإلى خواتيم النهاية لا يبقى بينهم وبين وردة الحلم سوى مسافة من المستحيل تتشابه فيها الجهات وتتساوى عليها المكابدات.. فهو يقول في قصة "مسافة الحلم، مسافة الرؤيا":

"آه.. آه.. تأتيه أحزانه من زوايا الدنيا الأربع...!!.."(2).

ويعلن في بداية قصة رائحة الرمل بأن: "الجنوب الشمال، الجهات الأربع غبار، الرمل يمتد.. يمتد حتى الأفق، الصحراء نار، البحر سراب.."(3).

هكذا تبدو معالم انسداد الطرق أمام أبطال إبراهيم مبارك في مجموعة "خان"، وهكذا تتقطع بهم السبل وهم يحاولون اجتياز مناطق أوجاعهم المزمنة، وحين تصدمهم الآفاق وهي تومض لهم بالمستحيل يهمس الكاتب لأحد أبطاله: "كم تحتاج من الوقت.. ما أبعد القمر عن الأرض..!" وكأنه ينتظر منه فعلاً أسطورياً أو معجزة لا أحد يقوى على تحقيقها وإنجازها بعيداً عن المنظومة الجماعية وإرادتها الحرة التي افتقدتها قصص مجموعة "خان" بعدما ظهر أبنائها متناثرين فرادى في مواجهة ظروف حياتهم القاسية والصعبة فظلوا متسربلين بمعاناتهم وبقيت صراعاتهم ضد أزماتهم غير منتهية وغير محسومة.. ففي القصة الأولى "حمود" يبقى الأب مسجوناً حتى النهاية وفي القصة "السور" تبقى مأساة الابن ومعاناة الأب غير منتهية.. وفي قصة "مسافة الحلم مسافة الرؤيا"

يبقى بطل القصة محمد غلوم مراد مشتعلًا في جحيم زفافه إلى من لا يحب، والمجتمع من حوله يرقص فرحاً وطرباً دون أن يدري بمعاناته المرة التي قلبت حياته كلها.. ونخطئ إذا حصرنا هذه المعاناة المجسدة في مجموعة (خان) في البيئة المحلية الإماراتية وحدها، بل من الناحية الجغرافية يبدو الأمر مختلفاً تماماً إذ يتابع الكاتب شخصياته ويلاحقهم ليرصد كنه ما يعترهم محلياً ثم يقترب من حال بعض الدول العربية المتردية اقتصادياً كما هو الحال في قصة "السور" والأبنية القديمة ويمتد إلى أماكن أخرى غير عربية فيصور في قصة "رسالة حب" علاقة حب بين شاب عربي إماراتي - خليجي - وبين امرأة لندنية رغم ارتباطه بامرأة أخرى من بنات بلده كانت تنتظر عودته بفارغ الصبر، الأمر الذي شكل مفاجأة للمرأة الإنكليزية وجعلها تقفل عائدة إلى لندن معلنة أنها لا تستطيع العيش في الصحراء وبذلك يكشف الكاتب اختلاف نظرة كل منهما لهذه العلاقة غير المتوازنة من خلال خصوصية المكان والهوية أيضاً، ففي الوقت الذي يقول فيه هو:

".. كنت طفلاً صغيراً بين أحضانها أحببتها لكنها نفرت مني..." .. تقول هي: "لم أسطُ عليك، بل أنت الذي تهالك خلفي فكنت لك!..." .. وتعترف له في سطر رسالتها الأخير: "لم أستطع أن أفهم الحياة هناك لم أقدر خصوصية الصحراء، أيها البدوي كم أحبك!..." (4).

إنه الحب الذرائعي الذي يعيد إلى الأذهان حب مسز كلارك لفرعون الصغير عند محمود تيمور (5) القائم على أساس علاقات براغماتية لطبقة الكمبرادور، وكما أبرز تيمور في قصته خصوصية مصر العقائدية، يبرز إبراهيم مبارك خصوصية الإمارات وخصوصية هوية دولتها العربية المتحدة الناهضة على أسس مبدئية وعقائدية تنتمي بموجبها إلى محيط أمتها الكبير وهي تتفاعل مع الآخر وفق هذه الأسس وقد عبرت المرأة الإنكليزية عن هذه الإشكالية بقولها: "لم أستطع أن أفهم الحياة هناك.. لم أقدر خصوصية الصحراء..."

وبذلك يتعدى إبراهيم مبارك الخصوصية الجيولوجية. الإماراتي والعربية عموماً إلى خصوصية العقائد والدين والأيدولوجيا.. علماً بأن الصحراء لديه تمثل الأصالة والطهرانية ويفصح عن ذلك بصورة جلية في قصة "رجل صدره غربال" فبعد أن يقدم لنا ممارسات المدينة وجرائمها ينطلق لسان المرأة ليقول بفجاعة وأسى:

" . خلفان، أشعر بضجر، الكآبة تقتلني.. الآن عدت من السوق، شعرت وكأنني في مدينة غريبة، الطرقات، المحلات التجارية، السيارات، المطاعم، كل الزوايا.. تعال نطوف الصحراء، نشتم رائحة الرمل، نستشق عير الكثبان، نتسلق أشجار الغاف، نصعد الجبال في القرى البعيدة.."(6)

وفي قصة "زليخة" يواصل الكاتب عرض الحال الإنسانية عبر الجغرافية الرحبة فيقدم من مدينة شيراز مأساة زوجين ينشأ سوء تفاهم بينهما وبين رجال الشرطة الذين ساورهم الشك بهما حين كانا يتمشيان في ساعة متأخرة من الليل ويد الزوج سهراب تطوق عنق الزوجة زليخة، مما أدى إلى اعتراض رجال الشرطة عليهما، مطالبين إياهما إحضار ما يثبت زواجهما ثم ساقوا الزوجة بعدئذ مع مجموعة من بنات الليل إلى سجن النساء!..(7)

وهو ما سيأخذ بكلية الحدث القصصي نحو سياق المسألة الأخلاقية التي جعلها كارل بوبير أكثر جلاء بمطالبة القضاء على العذاب بدلاً من توفير السعادة (8) مما يبقي الشخصية أسيرة دوامة معاناتها إلى حين الاستجابة تلك ويبقي الحدث الذي قامت عليه هذه المعاناة وهو يراوح في إطار تسجيلي ولم يتعداه الكاتب في عرضه أزمة مفتوحة لا يملك لها أية نهاية.. ويبدو أن الأمر بالنسبة إليه قد أخذ طابعاً مختلفاً في قصة "خان" التي استحوذت على عنوان مجموعته، إذ قدم فيها حدثاً متسماً بالتسجيل والرؤية بشكل أكثر شمولية ورحابة ويمكن القول إن القاص إبراهيم مبارك قد ضمن هذه القصة جملة مواقفه إزاء ماضي الإمارات والمتغيرات الطارئة في حاضرها، كل ذلك يتبدى من خلال مجموعة باكستانية أفغانية جاءت متسللة من سواحل البحر لتدخل البلاد وتعمل بها بصورة غير شرعية وغير قانونية، وذلك بإغراء واستغلال من قبل محمد خان الهام الذي شجعهم وطمأنهم قائلاً:

"لن يظن بكم أحد، لا أحد يحرس الحدود هنا...!..".

وبعد العبور والصعود بسيارة عامة يجري الحديث بين هؤلاء الداخلين بلغة وأصوات غير مألوفة لابن البلد العجوز خميس بن عبيد فيفيض به الحنين إلى الماضي بصورة عبر عنها الكاتب قائلاً: " .. الرجل العجوز أخرج رأسه من نافذة السيارة يتفكر في التخيير الكبير الذي حدث لهذا الساحل والصحراء، تؤذيه الأصوات الغريبة التي لا يفهم منها شيئاً.. لقد ذهب شيء هام في حياته، لا أصوات وقتها غير صوت الموج الهادئ...".

وكي نتعرف نحن إلى ما يدور في خلد أصحاب هذه الأصوات الغريبة، يكشف لنا إبراهيم مبارك بعض أحاديثهم الهامة ليضعنا أمام الخطر الذي يتصوره معتبراً احتلال الجزر الإماراتية الثلاث مقدمة لهذا الخطر وينقل على لسان إحدى شخصياته وهو أسلم خان العائد من بندر عباس بأنه عاهد غلام مشهدي على العمل بوصية الإمام القائل:

"نحن ضلع فرجار كبير، هذه القدم الأولى نضعها بكل ثقة على سطح البحر، الجزر كالملائكة، ثم القدم الأخرى في المستقبل على اليابسة حتى نصنع دائرة كبيرة يشعر كل من يقع فيها بعظمة الدولة الحلم!.." (9).

عبر هذا الصوت الذي حرصت مجموعة "خان" إبلاغنا إياه وأبرزته حتى على صدر غلافها لتتذر العيون الساهرة على أمن الوطن كي لا تغفو ولا تنام، وقبل النهاية تقدم لنا رجال الشرطة وخفر السواحل والحدود وقد تمكنوا من إلقاء القبض على هذه المجموعة المتسللة بكمين تم نصبه لهم في الطريق وبعد سجنهم وترحيلهم يعاودون الكرة متسللين فيلقى القبض عليهم ثانية وهكذا عند كل محاولة يدفع بها الحلم القادمين إلى الإمارات من وراء البحار كما صورته مجموعة خان بينما ثمة حلم آخر كانت الإمارات تستجمع فيه على يابسة دولتها الناشئة أجزاء روحها وأعضاء جسدها لتنهض بكامل قامتها على أرض الأمان.. وبين هذين الحلمين ظلت شخصيات الكاتب تلهج بالحنين إلى الماضي نيابة عنه، فباحث به بلسانه وليس بالسنتهم بعد أن غلب على الكلام زخرف القول في قصص بدا في بعضها الحدث غائماً كقصة "رائحة الرمل" وفي بعضها فقد الحوار معقوليته وواقعته كذلك الحوار الذي دار بين الأم وابنها العريس في قصة "مسافة الحلم مسافة الرؤيا" وفيه ينسب الكاتب الكلام التالي للأم:

".. صدقني يا بني أن سفنك سوف ترسو بأمان في ظل الميناء الجميل الذي تحمله زليخة بين نهديها..." (10).

لقد جاءت مجموعة قصص "خان" في الكثير من سياقها بلغة شاعرية تفوق مستوى شخصياتها نتيجة هيمنة سردية مارسها الكاتب بصورة واضحة على شخصياته، لذلك ما عاد بمقدوره أن يصور الواقع ويستشرف أفاقه المستقبلية في رصده دون انغماس فيه وتحيز لجهة منه دون أخرى فبدأ ينقل الأحداث ويسوقها بحساسيته هو اتجاه الواقع وفق ما يسميه توما تشفسكي بنظام السرد الذاتي (11) الذي اتبعه إبراهيم مبارك في تصوير معارك شخصياته الحياتية مدوناً حنينهم الدائم للماضي وسط معاناة حاضرة من رهن متأزم أحال مصائرهم ومصائر أحلامهم إلى مستقبل مفتوح على كافة الاحتمالات....

هوامش ومراجع

- 1- مجموعات قصص إبراهيم مبارك: الطحلب صادرة عن اتحاد كتاب وأدباء الإمارات 1989 - وعصفور الثلج صادرة عن اتحاد كتاب وأدباء الإمارات 1992 - وخان أيضاً صادرة عن اتحاد كتاب وأدباء الإمارات 1999.
- 2- مجموعة قصص خان - قصة مسافة الحلم مسافة الرؤيا ص 26.
- 3- المرجع السابق - قصة رائح الرمل ص 55.
- 4- المرجع السابق - قصة السور ص 17 وقصة رسالة حب ص 40.
- 5- عد إلى دراسة أحمد حسين حميدان في قصص الحرب - مجلة المعرفة - وزارة الثقافة والإرشاد القومي عدد رقم /316 - 317/ شهر تشرين الأول والثاني - أكتوبر ونوفمبر - دمشق 1998.
- 6- مجموعة قصص خان - قصة رجل صدره غربال ص 85.
- 7- المرجع السابق - قصة زليخة ص 43.
- 8- مدخل إلى العقلانية النقدية - كارل بوبر - بيروت 1992.
- 9- مجموعة قصص خان - قصة خان ص 73 - 76.
- 10- المرجع السابق - قصة مسافة الحلم مسافة الرؤيا ص 29.
- 11- بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي - حميد لحمداني المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء - بيروت 1991.



رياح المعارك الداخلية عند شيخة الناهي⁽¹⁾

الكاتبة شيخة الناهي في قصص "رياح الشمال" تخرج عن رصد هموم المرأة التقليدية المنشغلة بإطالة الرجل طالب القرب والزواج، تلك المرأة التي احتلت مساحة رحبة في قصص مجموعتها الأولى "الرحيل" (2) وتنتجه في قصص مجموعتها الثانية نحو موضوعات أكثر حساسية وشمولية وكأنها تأخذ بمقولة الكاتبة الشهيرة فرجينيا وولف: يجب أن نكتب عن كل شيء، فتقدم وجهاً آخر للهم النسوي من خلال المرأة الواقفة إلى جانب الرجل وترصدهما وهما يكابدان معاً بصورة أرحب فداحة المعركة الحياتية التي استهدفت فيهما جهات الروح والجسد عبر مساحات جيوتقافية تبدو بلا حدود، ففي الوقت الذي يقطف فيه "خلفان عبيد" ثمرة الدولة المتحدة على أرض الإمارات بتعيينه موظفاً في مديرية البريد، ورغم عودته فرحاً في قصة "هواجس" لقبضه أول راتب وإعلانه بأنه سيصبح رجل البيت بعد والده المتوفى، إلا أن إحساسه بالغربة يتفاقم وهمه وهم أمه يزداد ويبقى جاثماً على الصدور (3).. بينما تبدأ "منى" في قصة "حزمة ألوان" المقاومة ضد الخوف الذي تربت عليه في كنف الأسرة وبيئتها المحلية مقررة على مقعد الدرس استرداد ذاتها المفقودة (4).. وعلى أرض القصص الأخرى ثمة حرب في المحيط العربي تدور حملت منها رياح الشمال رائحة البارود إلى الجنوب، كما حملت رياح الجنوب طعم الموت وشهوة الانتقام إلى الشمال وحين تهدأ العاصفة تشهق هذه الرياح وتسكن فوق أشلاء الأنقاض ودم الأمنيات، فيقول شمالي من الناجين لحبيبته الجنوبية: (أجيبني بصراحة.. ماذا وراء صوتك الحزين؟)..

(1) إننا أعدنا عرض بعض ما تناولناه في قصص شيخة الناهي وسعاد العريمي وظيفية خميس والمنشور في كتابنا أنثى الكلام الصادر عن دائرة الثقافة والإعلام في الشارقة عام 2004 لتضافره في تجسيد ما نرمي إليه في هذا البحث...

— خائفة..

— خائفة من ماذا؟..

— من الغد...

— دعي عنك هذه الهواجس.. سأطلبك في الغد.. كلي أمل ألا تنقطع
خطوط الاتصال بين الجنوب والشمال)(5)

وتتظر اتصاله طويلاً فلا تسمع سوى صوت التفجير والبارود، فيأخذها
القلق إلى الخوف مرة جديدة ويسألها ماذا تقول لوالدها إذا قال لها عن خطيبها
إنه من رجال الشمال ورجال الشمال غرباء، لن تطأ قدماه عتبة دارنا!.. عبر
هذا السياق يتحالف السياسي والعسكري ويؤرقان العلاقة مع الإنساني والعاطفي
الذي يصبح ضحية الواقع المتأزم ولا يشفع له الانفتاح الإيجابي بين الذات
والآخر ذلك الذي أشار إليه بير داکو (6) في تفسير الأحلام وفي أعقاب ذلك
تبدأ إحدى نتائج الحرب الأهلية الدامية في الظهور والتي لمحت الكاتبة إلى جهة
وقوعها "رياح الشمال" دون التصريح عن اسم المكان الذي كان مسرحاً
تراجيدياً لأحداثها وهو "اليمن" الملهب جنوبه بشماله وشماله بجنوبه بعدما
تحول الأخوة فيه إلى أعداء... أما فيما يتعلق بجهتي الشرق والغرب فتأخذنا
الكاتبة نحوهما دون أي ذكر لمساهما الجغرافي وتطلعنا على وجه آخر
للمأساة العربية من خلال حرب أهلية أخرى أكثر دموية من سابقتها انقسمت
فيها المدينة الواحدة إلى شرقية وغربية كانقسام بيروت إبان الأحداث اللبنانية
الشهيرة، واللقطات التي قدمتها بالخطف خلفاً عبر الذكريات في قصتها "رماد
وأحزان الليل" فيها مشاهد مثيرة لما كان يجري في الداخل الشعبي كانعكاس لما
يقوم به الآخر المليشاوي وذلك بفعل الفرقاء المتحاربة.. ففي القصة الأولى
"رماد" (7) يعود الجيران بجارهم الجريح إلى بيته لأن الطريق إلى المستشفى
مغلق بالرصاص والقناصة، وبعد قليل تقتحم مجموعة مسلحة البيت على
الجريح وعائلته مطالبين إياهم إخلاء البيت مؤقتاً لحاجتهم له.

ومن قصة "أحزان ليل" (8) تشرع النار بأكل أبنائها ولا توفر أحداً حتى
المختبئين في الملاجئ كلما خرج أحد منهم ليستطلع ما يجري لا يعود فيذهب
الخفير ثم يتبعه الشيخ وهكذا تتعدد الضحايا وتتسع بهم الدائرة وتكبر حتى تصل
إلى حدود الكارثة فلا تبقى رياح الشمال مقتصرة على الجنوب ولا يظل
الانقسام بين بيروت الشرقية والغربية بل يتطور إلى ما هو أشمل بعد أن
يتحول من انقسام المدن إلى انقسام أمة بأكملها لجأت الكاتبة في قصة "إعمار"

إلى تقديمه وتصويره من خلال اجتياح القوات العسكرية العراقية للأراضي الكويتية، وحين تورد الصحف نبأ هذا الاجتياح تجعل شيخة الناهي بطل قصتها يعلق قائلاً وهو في مستشفى البعيد:

(— اكتملت اللعبة.. الدائرة تدور.. وبغريزة الأمومة المنقولة من الكاتبة إليه لا يذكر على فراش المرض سوى ابنته الصغيرة فيردد لزميله: وصيتي ألا تتركها وحيدة وإذا ما رحلت وخمدت نيران الفتنة أحملها إلى السيف، دعها تركض فوق رماله اللؤلؤية اللامعة كطائر نورس أبيض يحلق فوق مياه الخليج.. دعها تجمع القواقع والصدف والأحجار، حتماً ستقول لك ذات يوم ملوحة بيديها الصغيرتين: أترى أبي.. إنه قادم مع السفن العائدة...)(9).

لكن الموت يمسكه، فلا يعود بعد مضي وقت غير قصير على معارك خاضتها كرياتة البيضاء ضد جرائم المرض التي سلبت منه حياته، بينما تبقى أبواب الحرب الداخلية — العربية العربية — مفتوحة برحابة على الضحايا فتلجأ شيخة الناهي بأمومة طاغية إلى الطفولة لتقدم بلسانها على سطور قصة "رماد" سؤالاً استنكارياً وجهه الصغار لأبيهم عن نهاية هذه الحرب باعتبارهم جزءاً من ضحاياها وإذا كانوا عبر ساحتها العسكرية يدفعون كل هذا الثمن من حياتهم وخياة آبائهم وأمهاتهم فإنهم عبر ساحتها الأخرى يدفعون ثمناً لا يقل فداحة عن سابقه بل ربما كان أكثر إيلاً وأكثر مرارة منه وما يرد في قصة "لا تكن جلاداً"(10) يمثل جانباً هاماً من هذه المأساة التي يتقاسمها الابن مع أبيه الفار إلى خارج الوطن من جراء حربه ضد السلطة القمعية في بلده فيعيش في غربته القسرية حرباً أخرى ضد البعد الذي اكتوى بجحيمه، فيقبل الرسائل التي كانت تصله من أهل حياً وحنيناً إلا أنه عندما يقرأ في الرسالة الأخيرة نبأ اعتقال ابنه بدلاً عنه يصرخ بصوت مفجوع:

(— عمره لم يتجاوز الثانية عشرة.. ما زال صغيراً، ترى ماذا يريد منه الجلادون..؟ وانخرط في البكاء..) وكى لا تذهب دموعه في الهباء، وتعاطفاً معه وانتقاماً له، ترسل الكاتبة عدسة رصدها إلى داخل المعتقل في قصة "للجدران آذان"(11) مصورة لنا السجان وهو أسير للكوابيس المنبعثة من أصوات التعذيب وزيادة المفارقات اللافتة تعقد حواراً لافتاً بين السجين البريء والسجان، فنقرأ من خلاله حسد السجان للسجين لأنه بعد قليل سينتهي سجنه وسيغادر إلى لقاء الحرية، بينما سيبقى السجان سجيناً في سجنه ليحرسه طالما قلبه ينبض.. وكأنها هنا تدفع بالسرد نحو تخيل يفترض أن يكون واقعياً بما

يحمله من حقيقة لا يمكن نكرانها فيما تذهب إليه أدبيات المعتقلات والسجون وفيما تؤكد نظريات السرد الحديثة (12) إن شيخة الناهي بما ترصده من مجموعتها الثانية "رياح الشمال" وبما تقدمه على سطورها من وجوه الحرب الأهلية (العربية - العربية) على الأرض وداخل المعتقلات والسجون يخرجها من محليتها التي كرستها في مجموعتها الأولى "الرحيل" ويجعلها تتخطى حدودها المعهودة إلى تجسيد الحدث الآخر وإلى تسجيل الهم الآخر معتمدة في نسج خيوط مادتها على المتخيل مضافاً إليه ما كانت تستبقيه من الوسائل المقروءة والمسموعة والمرئية الإعلامية منها وغير الإعلامية، فهي خرجت بنا من خلال قصصها إلى غير جرح عربي نازف في غير حرب اشتد أوارها بين الأخوة - الأعداء - وأخذتنا إلى دمهم المراق على أرض اليمن ولبنان والكويت دون أن تكون هناك، ثم تركتنا في النهاية أمام فاجعة الفقد، مرددة أساه في غير بقعة من قصصها كما أطلقت بعض آهاته في "حطام المخاوف وانكسارات روح" (13) ناشدة الحنين إلى الوطن والشوق لأولئك الذين أخذهم الغياب دون أن تنسى ترك موعد قريب للصباح لمن يحارب عتمة الزنزانة وسلطة السجون والمعتقلات..



هوامش ومراجع

- 1- مجموعة قصص "رياح الشمال" لشيخة الناهي - إصدار اتحاد كتاب وأدباء الإمارات - 1999.
- 2- قصص "الرحيل" هي المجموعة الأولى لشيخة الناهي - إصدار اتحاد كتاب وأدباء الإمارات - عام 1992.
- 3- مجموعة قصص رياح الشمال لشيخة الناهي قصة هواجس، ص 75.
- 4- المرجع السابق، قصة حزمة ألوان ص 69.
- 5- المرجع السابق، قصة رياح الشمال، ص 88.
- 6- تفسير الأحلام - بير داکو - وزارة الثقافة والإرشاد القومي - دمشق 1985.
- 7- المرجع السابق، قصة رماد، ص 9.
- 8- المرجع السابق، قصة أحزان ليل، ص 19.
- 9- المرجع السابق، قصة أعمار، ص 31.
- 10- المرجع السابق، قصة لا تكن جلاداً، ص 5.
- 11- المرجع السابق، قصة للجدران أذان ص 37.
- 12- نظريات السرد الحديثة - والاس مارتن ترجمة حياة محمد - المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة 1998.
- 13- المرجع السابق، قصة حطام المخاوف، وقصة انكسارات روح ، ص 53 - 63.



شهرزاد ومعركة قصر الموت في قصص باسمة يونس

منذ استيقاظ الروح في عوالم الجسد لتشكل معه مظهر وجود الكائن الحي والإنسان يدأب في انحيازها للحياة رغم كل تعبها كما يدأب إلى البقاء الخالد الذي لا يبلغ الانتهاء وقدم من أجل ذلك الأساطير والحكايات المختلفة، بل إن قوام السرد الحكائي جاءت على منته شهرزاد لتخوض معركتها المفروضة ضد الموت الذي ينتظرها في قصر شهريار بما يمثل من سلطة للنظم القائمة بالمعنى الجامع وقد سعت إلى استخدام مكنون خطابها السرد كسلاح مقاوم تدفع به هذا الموت عن نفسها إلى أقصى ما تستطيع أملاً بحياة مفتوحة على الديمومة التي لا تتضب في بعدها التخيلي بينما يؤكد النص الديني في بعده الواقعي والميتافيزيقي على انتهاء هذه الحياة الدنيا ولو بعد حين لتكون جسراً ومعبراً إلى بقاء آخر لا يفنى تحلم به كل الكائنات الحية وفي مقدمتها الإنسان الذي يكره الموت رغم صنعه للكثير من أدواته، فظل رازحاً تحت أتون ثنائية ضدية تجعل حضوره قلقاً بالرحيل والغياب وتبقيه — رغم مكتسباته المعرفية — ظلوماً جهولاً يسكن في البحث عن استمرار وجوده وتسكنه الأسئلة عن مصيره ومصير الأشياء من حوله ناشداً الاهتداء إلى ما يبعد عنه النهاية غير المرغوبة. وإذا كانت الكتابة محاولة أخرى من المحاولات اللاهثة خلف هذا الاهتداء أو أنها تبث حالة وجودية في هذا النحو كما يرى ابن عربي، فإن باسمة يونس في العديد من قصصها وخصوصاً بما أتت عليه في مجموعتها الأخيرة "ماذا لو مات ظلي" (1) الصادرة عن دائرة الثقافة والإعلام في الشارقة تمتح من هذه الرؤية معيدة إلى الواجهة همَّ شهرزاد الأبرز في الدفاع عن الحياة والخلاص من الموت باعتبار أن شهرزاد تمثل صورة رمزية للراوي العربي على حد تعبير الناقد برنس.. لكن شهرزاد التي استخدمت موهبتها في نسج القصص والحكايات لتستحوذ على اهتمام المروي له — شهريار — لم تقف عند حدود فعل السرد بل تقدمته متجاوزة إياه إلى البحث عن أساليب

مستحدثة لتضفي على هذا السرد السحر الذي يعتبر المعادل الموضوعي لبقاء حياتها طالما أنه المتسبب بتعلق شهياري بها وبإنجذابه إلى ما تبديه في حكاياتها وما تخفيه لإثارة التشوق لديه كمتلق ضمن لعبة سردية أحسنت شهرزاد إتقانها في لياليها التي امتدت ألف ليلة وليلة وقد سعت باسمه يونس إلى ما بلغته هذه اللعبة السردية من تقنيات مستحدثة لتعيد من خلالها تجسيد الهموم الشهرزادية في معركتها الوجودية على نحو اكتسبت فيه صوراً إضافية أخرى لمكنون حياتها المعاصرة وما استجد فيها من أزمات، وقد حاولت الإحاطة بها في مجمل قصصها بأسلوب متأرجح بين السرد الموضوعي الذي يتابع الكاتب من خلاله الأحداث من خارج النص ويبقى السياق عبره تحت هيمنة السارد العليم، وبين السرد الذاتي الذي يتتبع القارئ فيه الحكى من خلال الراوي للسياق كما يقول توماس تشفسكي(2) والكاتبة لجأت إلى هذا الأسلوب كشاهد للحدث وكمساهم فيه وهي بذلك تتساوى مع الشخصية المطروحة داخل العمل القصصي حسب تصنيف تودوروف(3) ويظهر ذلك جلياً في سياق العديد من قصصها.. في قصة "لعبة لارفض"(4) تسوق الكاتبة الأحداث بأسلوب السرد الموضوعي وهيمنة السارد العليم بما تخفيه الزوجة من مشاعر حب عارمة نحو زوجها وكذلك الزوج يخفي عن زوجته حقيقة مشاعره الفياضة نحوها ويمارسا معاً على بعضهما لعبة الكبرياء بإخفاء حقيقة هذه المشاعر، إلا أن السارد كلي المعرفة المهيمن في عملية السرد لا يخفي عليه أي شيء مخبوء فيكشف المستور عبر سياق السرد كما يعري حقيقة المشاعر الموارب عليها ويفضح في قصة "الموتى يعترفون"(5) ندم الزوج على قتله زوجته بعد شكه وارتياحه بها معتقداً بخيانتها له لكنه لم يبلغ باعتقاده هذا حدود اليقين فيعيش عذاباً مضنياً من جراء فعل القتل الذي يتكرر لاحقاً ليأخذ صبغة مجتمعية ضد المرأة التي حملت من حبيبها في قصة "مساء يحلو فيه الموت"(6) وذلك دون إتمام المراسم الشرعية لعلاقة أنتجت بنتاً تعاود في صباها خطيئة الحمل غير الشرعي ذاتها من آخر قبل الزواج كأمها تمتأ وهو ما تكرسه الكاتبة كعقوبة للذكورة المتخاذلة عن تحمل نتائج أفعالها في مجتمع ذكوري ما زال يبغي لشهرزاد المصير الفاجع والدامي في سيرتها المفتوحة على الخوف من الموت والذي أعطته باسمه يونس في قصصها بعداً فلسفياً افتراضياً وإيحائياً اختارت مركزة في قصتها "ماذا لو مات ظلي"(7) التي جعلت منها عنواناً لمجموعاتها القصصية وهي بهذا المعنى تعيد إنتاج الحدث المتواري وراء القص وهو اجسه الإنسانية والذي ساهم في إنشاء الحكاية الشهرزادية الممتدة بأشكال أخذت تتباين

طرق التعبير عنها وتتطور حتى بلغت قوامها المعاصر وإذا كانت شهرزاد في معركتها السابقة قد جعلت غاية السرد في بلوغها المنطقة التي نشدت فيها الحفاظ على الحياة والخلص من الموت الموعود، فإنها في معركتها الراهنة وما تمخض عنها من أحداث دونتها في حكاياتها اللاحقة قد تجاوزت ذلك وتخطته إلى منطقة أخرى تستهدف فيها نشداناً آخر لبقاء حر غير مكبل تتقاطع فيه مع مقولة بريتون: لون الإنسان الحرية.. ومع.. مقولة عمر بن الخطاب الشهيرة: متى استعبدتم الناس وقد ولدتهم أمهاتهم أحراراً؟!..

من هذه الخلاصة التي تمثل روح الحياة رسمت باسمه يونس محورها القصصي القائم على لعبة الظل الذي تكمن المفارقة فيه أنه يبدو أكثر حرية من صاحبه كما يبدو أكثر تخلصاً من عوائق الحياة الاجتماعية والسياسية فيتخطى الحدود والحواجز وإشارات المرور دون أن يعترض عليه أحد ودون أن تراق له نقطة دم واحدة حتى لو صدمته سيارة أو صدمته ظلال أخرى لا ينشأ بينه وبينها أي شجار كما أن هذه الظلال لا تشي بأصحابها ولا تفشي أسرارهم لأحد... كل ذلك أغرى بالكاتبة لتكون أكثر انحيازاً للظل ولتتقمص شخصية بطلتها فتحدث بضمير "الأنا المشارك" (8) عن هذا الظل وعن كينونة العلاقة بينه وبين "الأنا" متسائلة بشيء من الخوف في مقدمة سياقها القصصي وفي خاتمة بلغة الفن غير المباشر: ماذا لو مات ظلي؟.

والمقصود هنا في بُعد السياق الدلالي، ماذا لو مت أنا لأن ديمومة بقاء الظل تعني ديمومة بقاء صاحبه.. ومن يقوى على اختيار الموت رغم أنه يفضي إلى الانعتاق الكلي من القيود كافة ومن كل ما أنشأته الحياة وقوانينها فينا؟!.. إنها المفارقة الأصعب التي دفعت من خلالها باسمه يونس حب البقاء الشهرزادي نحو مهب آخر يفضي إلى الحرية مقابل الغياب وبموجبها يحصل الإنسان على خلاصه الكلي مقابل رحيله الكلي.. ويبدو أن فداحة الثمن هي التي أوجدت المبرر الموضوعي للسؤال الخائف الذي أطلقته الكاتبة بلسان بطلتها على موت الظل نظراً لما يمثله من رمز للبقاء والحرية مما أنشأته المجتمعات وسلطاتها المتعددة داخل الإنسان الذي سعت باسمه يونس إلى سبر أغواره من خلال لعبة الظل التي مارستها وحاولت استثمارها ضمن عدة لوحات قصصية قدمتها بنفس روائي وذلك من جراء تفتيتها للحدث عبر مقاطع قصصية مرقمة جعلت منها مشاهد متوالية ومتغيرة في زمانها ومكانها ورغم أن ذلك أتاح لها الرصد المتنقل إلا أنها لم تنج من الزوائد والاستطالات في

بعض سياقاتها القصصية، وخصوصاً في قصتها المحورية "ماذا لو مات ظلي"، التي قدمت الحدث من خلالها عبر سبع عشرة لوحة مارست خلالها باسمه يونس لعبة الحكاية مع ظل بطلتها المتقصة لشخصيتها إضافة إلى الظلال الأخرى المصاحبة للسياق وشخصه جاعلة من الظل محوراً أكثر من صاحبه بعدما استدعته من هامشه الحياتي وفتحت له باب المتن الحكائي لتجسد به حدثها القصصي بل ولتجعل منه الحدث الذي بنيت القصة عليه وقامت على سكناته وحركاته ورغم معرفتنا المسبقة بأن الظل مقترن بوجود صاحبه منذ مجيئه الأول ومرافق له في حله وترحاله إلا أن انتباه بطله قصة باسمه يونس على وجود ظلها بجانبها يأتي بعد بلوغها سن الشباب، وفي أعقاب نضج معرفي يهمس لها في بداية القصة بالتوحد مع قلمها وأوراقها فتهمس هي بالرغبة والانزواء والعزلة بعيداً عن كل العيون، وحين تخلو ببياض ورقها لتبوح تلاحظ ظلها بين السطور وكأنه يداهمها لأول مرة في حين أنه موجود من قبل وفي كل أماكن تواجدها لكن لماذا جاء الانتباه إليه الآن وفي هذا الوقت العمري المتأخر بالطبع ليس السبب قصوراً من قبل بطله القصة أو مخالفة للوقائع الحقيقية من قبل الكاتبة كما قد يبدو للوهلة الأولى من سياق قصتها بل إن المسألة تبلغ حيزاً أعمق في أبعادها الدلالية، وما هذا التأخر في الانتباه إلى الظل إلا إعادة صياغة للوعي القائم على معاشية الواقع وأزماته المختلفة سعت الكاتبة من خلاله إلى إدانة السلوكيات الخاطئة والممارسات القمعية غير الصحيحة وهو ما عبرت عنه بطلتها منذ بداية القصة حين اختارت لحظة الغروب لتكون بمفردها مع قلمها وأوراقها قائلة: "أتلقت حولي خشية أن يكتشفني أحدهم.. يباغتني متلبسة بالكتابة والحب.." (9) ... إذا بطله القصة — ومن خلفها الكاتبة — تشكو من عين الرقيب الهاربة منه لحظة البوح وما احتجاجها على ظلها الذي سبقها إلى أوراق الكتابة إلا احتجاج على ذلك الرقيب وسلطته التي ستمنع وتعيق حرية التعبير لديها بهذا المعنى يأخذ الظل مدلولاً رمزياً يمثل السلطة القمعية التي تشيع بممارساتها واقعاً مأزوماً، جعل بطله القصة تهرب منه إلى العزلة والانزواء مفضلة البوح لبياض الورق تعبيراً عن عدم الثقة بالآخر حتى ظلها الذي شكت منه وتضايقت من تواجده بقربها تطمئن لوجوده وهي تكتشف فيه الانزواء عينه قائلة: "كان منطوياً فوق نفسه كما تتكور اللحظة في أحضان صمتها" (10)

وفي هذا دلالة واضحة على عدم التلاؤم والانسجام مع الواقع وشروطه التي ينجح الظل في تخطيها لاحقاً لأنه بلا ملامح ظاهرة كما تعبر بطللة القصة في المقاطع الأخرى فلا يكثرث به أحد وهو ينظر من النافذة ليرى من بداخل الغرفة المجاورة، وحين تتقدم هي لترى ما يراه ظلها تصرخ المرأة الموجودة في الداخل وكذلك لا ينتبه شرطي المرور على الظل العابر للشارية الحمراء وحين تصطدم الظلال العابرة ببعضها لا ينشأ بينها أي مشاكل أو خصام بل تتابع سيرها بسلام لا يؤثر عليها أي شيء، حتى لو صدمتها سيارة الأمر الذي يدفعها إلى الهمس لظلها: "كم أحسبك يا ظلي أنت أقوى الأشياء" (11).. إنها الرغبة في صياغة أخرى للصفات الإنسانية.. كما هي الرغبة في امتلاك مؤهلات البقاء والديمومة ومواجهة الفناء ذلك الألم الإنساني المزمن والراغب في مواصلة رحلته الأزلية الباحثة عن الخلود وعن الصفة المثلى ليتجمل بها من جراء أفعال خائفة من وشاية الآخر لأن سرها غير منسجم مع علنها، لذلك كان فرح بطللة باسمه يونس عظيماً عندما رأت في الجنازة أن الظل لا يعيش بعد صاحبه، وعندما اكتشفت أن الظل أخرس لا يمكن له أن يفشي أسرار صاحبه فقالت باطمئنان:

"ظلي كان يتبعني في كل مكان.. يراقبني.. يعرف كل أسراري.. استرخيت مطمئنة.. ظلي الأخرس لا يفشي أسراري" (12).

عبر هذا السياق تبقى الكاتبة لبطلتها الخوف من الآخر في مجتمع طافح بالغواية والنميمة فتسحب إلى عزلتها مع ظلها الذي ما عادت تخفي خوفها عليه بعد ما نشأت بينها وبينه صداقة حميمة أثارت في نفسها وعقلها أسئلة تبحث عن أسبقية الخلق لمن للإنسان أم لظله، للأشياء أم لظلالها.. متسائلة في استوديو التصوير: هل صورتنا هي الأصل أم ظلنا الموجود داخل الفيلم مرردة كلام المصور: إذا أردت عدداً آخر من الصور أحضري الأصل أي الظل الذي لا يتردد في النهاية من مطالبة بطللة القصة من فك أسره بعدما حبسته معها في غرفتها التي لم تخرج منها طوال اليوم خوفاً عليه ويهددها إن لم تفعل سيفرّ منها إلى الأبد ويجعلها تخسر كثيراً فمن يرضى بامرأة فاقدة الظل؟!..

من خلال ذلك استطاعت باسمه يونس أن تجعل من الظل جدّاً مخاطباً للأزمات المعاشة ولوداً بالأفكار التي طرحت في مخزون مكنونها القلق الإنساني وأسئلته التي لا تكف عن المعروفة ونشدان الحرية، إلا أن نصها القصصي الواجب بناؤه على الإيجاز لم يسلم من الترهل من جراء اعتمادها

على بعض تقنيات الرواية في تفتيت الحدث وتجزئته ضمن متوالية رقمية إلى حد الإسهاب والتكرار كالشرح الذي قدمته بطلة القصة عن صفات ظلها في الأسطر الأخيرة الذي لا مبرر لذكره طالما أنه ورد في مقاطع أخرى من القصة وكذلك عدم تأثر الظلال بعجلات السيارات المارة فوقها وعدم انضباطها وانصياعها لشارات المرور نجده في المقطع رقم /10/ ويكرر في المقطع رقم /11/ وكان بإمكان الكاتبة عدم فصل هذا المقطع عن سابقه باعتباره استطراداً له ولا مبرر للفصل بينهما عبر السياق القصصي القائم أساساً على التكثيف والإيجاز الذي لا يحتمل سرد الحدث فيه كل هذا التجزئ والتفتيت، كما لا تحتمل صورته المشهدية كل هذه السياقات الذهنية التي تبنت في قصص أخرى مثل: ملهاة غريب وقمرة ويوميات صادقة في إبريل وامرأة مستحيلة إلا أن الفيض السردي وزوائده القصصية لحق بقصته: ماذا لو مات ظلي على نحو أوسع نظراً للرصد الممتد الذي قامت به الكاتبة في هذه القصة عاكسة من خلال فضائها التسجيلي والتخييلي واقعاً راهناً مفعماً بالآزمات وآخر مستقبلياً مفعماً بالأمنيات والرغبات والأحلام التي بقيت معركة بلوغها مفتوحة على امتداد مساحات السرد بلا نهاية..



هوامش ومراجع

- (1) — ماذا لو مات ظلي — قصص لباسمة يونس — إصدار دائرة الثقافة والإعلام — الشارقة 2003م.
- (2) — نظرية المنهج الشكلي — نصوص الشكلايين الروس — ترجمة إبراهيم الخطيب مؤسسة الأبحاث العربية ط 1 — بيروت 1982م.
- (3) — الأدب والدلالة — تزفتات تودوروف ص 78.
- (4) — ماذا لو مات ظلي — قصص لباسمة يونس — قصة.
- (5) — المرجع السابق قصة.
- (6) — المرجع السابق قصة.
- (7) — المرجع السابق قصة.
- (8) — السهم والدائرة — محمد كامل الخطيب — دار الفارابي — بيروت 1979م.
- (9) — قصة ماذا لو مات ظلي لباسمة يونس ص 76.
- (10) — المرجع السابق ص 79.
- (11) — المرجع السابق ص 89.
- (12) — المرجع السابق ص 94.



معركة أخرى للأنوثة في المغرب الأوربي عند ظبية خميس

إذا كانت القصة النسوية القصيرة قد انشغلت بقضية زواج الشاب العربي من الأجنبيات حين يغادر وطنه إلى أي بلد أوروبي فإن ما قدمته ظبية خميس في قصتها (بعد الخامسة مساءً) (1) يعتبر خروجاً باثناً عن نهج هذا المؤلف من الناحية السرديّة والفنية للقص الإماراتي الذي رسمته لذاتها القصة النسوية القصيرة بصفة عامة.. فهي بهذا النص لم تنهج على ذات الصراط المعروف والمؤدي إلى رصد الهموم الذاتية التي تخص المرأة.. كما أنها لم تتوقف عند ميسم الشكل الفني المتوارث المكرس أساساً لتجسيد حدث رئيس بعينه بل خالفته ونأت عن مألوفه ظبية خميس في قصتها التي نحن بصدها. ولم يملك بدر عبد الملك إزاء هذه المخالفة في كتابه (القصة القصيرة والصوت النسائي) (2) إلا اعتبار هذا النص ريبورتاجاً صحفياً ليتخلص من مأزق التصنيف الذي وقع به إزاء التفكير الذي مارسه الكاتبة على حدثها القصصي عبر سياق مفعم بصدمة الأنوثة بالواقع الغربي وعلاقاته التي كانت على تماس مباشر معها في مغربها الأوربي الطوعي وقد اعتمدت في تفكيرك حدثها القصصي الكلي أسلوب القطع السينمائي.

واللقطة الصحفية مجزئة الحدث وفق مكروره اليومي ووفق دوامته المملة التي لا تتوقف وهي بهذا المعنى لا تكون قد قدمت ريبورتاجاً صحفياً بل سعت إلى اختزال زمن مع الاحتفاظ بالتتابع الزمني ملتقية مع ما ذهب إليه جون هالبرين في نظرية الرواية ومع ما طرحه عبد الله إبراهيم في المتخيل السردى (3). كما أن هذا التفكير الذي لجأت إليه الكاتبة بات يطلق عليه اليوم مرحلة ما بعد الحداثة مع العلم أن ظبية خميس أنجزت قصتها عام 1984 عبر أحداث صغيرة جاءت جراء حدث أكبر هو سفر المرأة العربية وحيدة إلى إحدى الدول الأوروبية، وامرأة كهذه بالطبع تكون امرأة استثنائية غير عادية فهي صحفية تجلس في مقهى بوهيمي وتكتب على ضوء شمعة والوجوه حولها أليفة وغير متألفة ثم

تتحرك وتنتقل فتأخذنا معها إلى مجلتها حيث يأتي الشاب الخجول فتعطيه نقوداً على موضوعه الرديء ثم الفتاة اليهودية الأمريكية وصوتها المزعج ثم محطة القطار والرجل السكير صاحب الرأس المتدلي ثم لقاءها بشاب بولندي وتهربها منه وصولاً إلى سكنها في شارع يغصّ بالمتسكعين والمخانيت... من خلال هذه التداعيات والفلاشات حاولت ظبية خميس طرح مكابذاتها ومكابدات بطلة قصتها في معركة كانت تخوضها بمفردها في مجتمع ظل غريباً عليها كما ظلت غريبة فيه وعليه وإذا كان سهيل إدريس في روايته (الحي اللاتيني) والطبيب صالح في روايته (موسم الهجرة إلى الشمال) قد صور لنا علاقة الشاب العربي بالآخر الغربي، فإن ظبية خميس في قصتها (بعد الخامسة مساءً) سعت إلى رصد علاقة الشابة العربية بهذا الآخر الغربي، كما سعت إلى رصد أحاسيسها ومواقفها إزاء مجريات هذا الواقع المختلف والغريب عن تربيتها ومعتقداتها.. فعندما يجلس شاب بولندي إلى جانبها ويخبرها بغضب صديقه الإنكليزية منه.. تصغي إليه وما إن يعبر عن إعجابه بعينيها ويبدأ بمغازلتها، ترد عليه بأنها متزوجة وبأن عينيها ليستا جميلتين بدليل ارتدائها نظارة طبية ثم تهرب منه، وحينما يحاول شاب عربي إقامة علاقة معها يفشل هو الآخر.. عبر هذا السياق تبقى بطلة قصة ظبية خميس أمينة ومحافظة للمبادئ التي تربت عليها رافضة أي علاقة جنسية خارج الإطار الشرعي في حين أن الشباب العرب في رواية الحي اللاتيني وموسم الهجرة إلى الشمال أقاموا علاقات جنسية مع الغربيات الفرنسيات والإنكليزيات بصورة غير شرعية، وهو ما تستنكره بطلة قصة ظبية خميس مشيرة إلى ما تعرضه التلفزة الأوربية من خلال بثها دعاية لإحدى أنواع السيارات التي يقودها رجل بملابس عربية وما إن يفتح الباب حتى يتدفق عليه عشرات النساء المحجبات وحين تسمع فتاة أمريكية تقول بأنها لا تمارس الجنس في أول ميعاد مع رجل، وربما تمارسه معه فيما بعد، تتذمر وتهتف بداخلها: ماذا ستقول جدتي أو أختي لو استمعنا إليك!..(4)

عبر هذا المنولوج وتداعياته الداخلية تعتمد الكاتبة على تقنية المفارقة بين أنا والآخر في أساليب السرد، كما تعتمد على تقنية الحلم لتكشف من خلاله عن مخبوء بطلتها السايكولوجي التي تقول:

(جدي زارني في الحلم.. ذلك العجوز البائس كم أحبه.. البحر ورائحة الأسماك لم يفارقاه حتى عندما زارني مؤخراً في الحلم.. أبي يأتي دائماً.. وتقول أيضاً: اشتقت إلى أخي الذي مات حديثاً..)(5).

كل ذلك يشي لنا بمأزق الأنوثة العربية – حتى المتقنة منها – في معاشة الآخر الأوروبي ضمن أجواء أوروبية وكأنها هنا تبحث عن فعل ذكوري بالتحديد يقف إلى جانبها ويكون معيناً لها في معركتها القائمة عبر تلك الأرض القصية وإلا لماذا لم تر في الحلم جدتها وأمها إلى جانب رؤيتها لجدها وأبيها ولعل اللافت هنا هو هذه المشاطرة التي تمت عن بعد للقصة الإماراتية المكتوبة داخل الإمارات ومشاركتها حنينها للماضي وللبحر أيضاً الذي امتلأت برائحته ثياب الجد وبذلك يتوحد شعور المرأة الإماراتية داخل الوطن وخارجه إزاء الراهن المتأزم والسعي للتطهر منه بماء الماضي الغابر الذي يسكن البحر على الدوام لكنها في النهاية لا تقبض على أرض هذا الحاضر المتأزم وفي زمنه إلا على السراب فتراوح في دوامة التفجع وتصحو باستمرار على مرارة الوحدة مرردة: (فكرت قبل شراء أغراضي الصغيرة، كيف سأقضي هذا المساء، هذه الأيام أنا مستوحدة جداً وأشعر بصهيل المهرة في داخلي، أفقد شهيتي في مجالسة الآخرين، وأبحث عن ذلك الذي ليس هنا..)(6).

إن الكاتبة هنا تصل مع بطلتها إلى ذروة المفارقة.. فهي الطافحة سأمًا من الوحدة وهي الفاقدة الشهية لمجالسة أي كان.. وهي المسافرة عن أرض الوطن وهي التي تشعر بصهيل المهرة بداخلها باحثة عن ذلك الذي ليس هنا ولعل السؤال الذي يفرض نفسه هنا هو من يكون ذاك المفقود الذي تبحث عنه ولم تجده وسط المجتمع الأوروبي الذي تعيش فيه ولا تعايشه، هل هو حلم الحرية ونشدان تحقيق الذات السياسية والثقافية المفقودة على أرض الوطن الأم؟ أم هو كل من يأتيها أثناء الإغماض ويؤرق عليها المنام بدءاً بالجد الراحل الرامز للجزور والأصالة والأب والأخ الميت حديثاً الرامزان للحماية، أم هو الحبيب الزوج الذي لم يكن له أي وجود في الحلم أو في الواقع المرير الذي بقيت تكابد مرارته بطلاة طبية خميس ضمن نهاية مفتوحة غير محددة استولت فيها الكاتبة على كل مساحات القص بعدما تقمصت شخصية بطلتها وروت لنا القصة بضمير المتكلم فكانت الكاتبة السارد المهيمن على سياق الأحداث وهو ما يجعلها تبلغ مع بطلتها شأواً إلى حد المطابقة فيختلط في ذهن القارئ الواقع والمتخيل فيسقط كل ما يجري من أقوال وأفعال على الكاتبة نفسها وتصبح

القصة حينئذ نوعاً من السيرة الذاتية التي تبدو أصداؤها شديدة الحضور بما قدمته ظبية خميس من معاناة مستمرة استخدمت فيه لعبة الزمن المحدد الوقت ببعده الخامسة مساءً وغير محدد اليوم كي يشمل كل أيامها اللندنية في غربتها المفتوحة على الديمومة والاستمرار وتقدم لنا حصاد علاقات هذه الغربة مع الآخر وفق أحاسيس بطلتها فتقول على لسانها:

"الآن بعض الأسماء مضت كالنملة في حال سبيلها.. البعض بيني وبينه جغرافية قاسية — وهذا هو البعض الأهم — البعض صار يسكنني كالأشباح.. البعض صار أشباحاً حقيقية.." (7) ..

من خلال هذه الطيوف وبأحاسيس الأنثى غير العادية تضع ظبية خميس على السطر مأزق المرأة العربية في مغربها الأوربي من خلال علاقتها بالآخر القريب والبعيد، العربي وغير العربي أيضاً.. مقدمة لنصها مادة أخرى ترصد فيها حال المرأة وهي تخوض معركة إضافية خارج عاداتها وتقاليدها، وخارج ساحتها التقليدية ويبدو على امتداد السياق أنها غير قادرة على حسمها بسهولة..



هوامش ومراجع

- (1) كلنا كلنا نحب البحر — قصة بعد الخامسة مساءً — ظبية خميس — اتحاد كتاب وأدباء الإمارات 1986.
- (2) القصة القصيرة والصوت النسائي في دولة الإمارات — بدر عبد الملك — إصدار اتحاد كتاب وأدباء الإمارات 1995.
- (3) نظرية الرواية — جون هالبرين — وزارة الثقافة والإرشاد القومي — دمشق 1981 — والمتخيل السردي — عبد الله إبراهيم — المركز الثقافي العربي — الدار البيضاء — بيروت 1990.
- (4) كلنا كلنا نحب البحر — قصة بعد الخامسة مساءً ص 60.
- (5) المرجع السابق ص 61.
- (6) المرجع السابق ص 62.
- (7) المرجع السابق ص 63.



المعركة المستعادة إلى صورة الذات عند يوسف القعيد

منذ الهزائم المبكرة التي لحقت بالقوات العربية في معارك حزيران — يونيو 1967، خرجت الكلمة الثقافية الواعية بكامل حروفها عن سياقها الشعراي المجهوم، مهاجمة الهزيمة ورموزها بمفردة مباشرة لم ينبج الخطاب الفني منها، نظراً لقوة تأثير الحدث الذي بلغ حداً لامس فيه أشكال هذا الخطاب. فخرجت القصة عن جادة نجيب محفوظ، ونأت بسردها عن ثرثرة الطبقة الوسطى في دوائر عملها وفي مقاهيها كما ابتعدت عن سرير رجل الليبدو لمحاكاة قضايا الوعي وأزماتها الشمولية المختلفة فانحسر السرد الاجتماعي العاطفي على متن السرد الحكائي لصالح الحدث السياسي الذي سعى من خلاله جمال الغيطاني إلى تحليل مغاير للتاريخ وإعادة تركيب وقائعه وفق رؤية معاصرة.. كما سعى يحيى الطاهر عبد الله وإبراهيم أصلان وأحمد هاشم الشريف نحو واقعية جديدة حاول عبرها يوسف القعيد أن يستعيد المعركة العسكرية من ماضيها ليردّ بإنجازات جنودها وشعبها على حاضر يتصالح مع الأعداء باتفاقيات يصور الكاتب رموزها والمصفقين لها على أنهم من غير مصر فيجعل عنوان مجموعته القصصية: "من يذكر مصر الأخرى" (1) معلناً في أول نصوصه رحلة البحث عنها ليرتدّ إلى الماضي ليبدأ منه موقف الاحتجاج على الحاضر ومجرياته متسائلاً بعدما استولت عليه الدهشة والاستغراب من الهاتفين للصلح مع العدو الإسرائيلي: "هل حقاً الجماهير التي تهتف هي الجماهير المصرية أمام الثورة والتأميم.." (2) من هذه الفجيرة الماثلة أمام عينيهِ والتي بدت صعبة التصديق ينطلق يوسف القعيد مذكراً بما فعله هؤلاء الأعداء حين قصفوا مصنع "أبو زعبل" في معارك الاستنزاف ومعيداً إلى الأذهان التضحيات التي كانت ثمناً للانتصارات والعبور إلى الأراضي المحررة عام 1973، وهو بهذا المعنى يتبع أسلوب المفارقة بين ممارسات العدو وممارساتنا إزاءه وبين مَنْ قضاوا دفاعاً عن الوطن وأهله ومَنْ بقوا ليتنكروا للمعارك والتاريخ وبذلك تتوحد الرؤية بين يوسف القعيد وميشيل فوكو وجاك دريدا حول استمرارية حياة الماضي في الحاضر واستحالة القطيعة

معه كما تتوحد المواقف بين القعيد وزكريا تامر في إدانة سلطة الحرب، وإذا كان تامر قد استعاد من الماضي طارق بن زياد ويوسف العظمة لإدانة الهزيمة العسكرية بأسلوب تعبيري(3) فإن يوسف القعيد يستعيد من هذا الماضي صمود المعركة العسكرية وتضحياتها خلاف فترة الاستنزاف وما بعدها في حرب 1973 ليدين ببطولة جنودها اتفاقيات الصلح المصرية الإسرائيلية، متهما المتقنين وطبقتهم الوسطى بعدم التصدي لها وبالتخاذل أمام رموزها السلطوية بصيغة شمولية لم يتردد من القول فيها: "أه من الطبقة الوسطى.. الإنسان فيها معروف عنه عبوديته التامة للملكية وضعفه أمام إغراء النجومية.. متذبذب ومتردد.. عاجز عن المواجهة... يحول الجمع دائماً بين الثنائية الخالدة.. ترف اليمين وغناه ووجاهة اليسار الفكرية يخوض أغلب معاركه في حقول اللغة..(4)" عبر هذا السياق الاتهامي تدرج الذات مع الآخر داخل إطار الفعل الغائب الذي تعاني منه النخب الثقافية العربية على اختلافها مما جعلها بعيدة عن التأثير في سيرورة الراهن وهو ما يفسر لنا هذه العودة المتكررة للماضي عند كل إدانة لما يجري في ساحة الحاضر وما ذهب إليه يوسف القعيد في هذا السيل الاتهامي للمتقف العربي يعيد إلى الأذهان صاحب أو مجموعة قصصية في سورية المرحوم فؤاد الشايب الذي قال:

"إن رصاصة واحدة تساوي كل ما قدمه الأدباء والكتاب العرب..(5) من منحى هذه الرؤية همس يوسف القعيد في أذن الحاضر:

"كل الأشياء الحلوة باتت من الزمن الجميل الذي مضى ولن يعود أبداً.. إنني أعيش في حاضر يعاني حالة من الإفلاس لم أرها من قبل.. فالربيع ما عاد الربيع..(6)".

ومن منحى هذه الرؤية عينها، أدار ظهره لحدث معاهدة الصلح مستعيداً في مجموعته القصصية حدثاً آخر للمعركة التي رسمت صورة أخرى لمصر عبر شخصيات بسيطة عاد الكاتب إليها في قريته الضهرية محيلاً إلينا عبر الفلاش باك أحلامهم وأحاديثهم الهامسة ساعة استدعائهم لهذه المعركة..

● المدينة.. الريف

ثنائية التوافق والتضاد

مرة أخرى تكون الصورة الأنقى من نصيب القرية الملونة بالبساطة بينما الصورة الأخرى التي خالبتها ألوان القتامة والذرائعية بقيت من حظ المدينة من خلال هذا التوجه الذي كرسته الأدبيات العربية على اختلاف أجناسها يقيم

يوسف القعيد نوعاً من الطباق اللغوي والتناظر المشهدي بين المدينة — القاهرة — وبين القرية — الضهرية —، فيقابل المتغيرات السياسية الحاصلة باتفاقيات الصلح في العاصمة المصرية بالمتغيرات الطبيعية الحاصلة في الأجواء الريفية التي اختار لها السطر الأول من قصته "شهادة الفلاح الفصيح في زمن الحرب" حيث يبدأ بالقول: "شهر فبراير من كل عام تبدأ الحياة في تغيير جلدها، تنبت أوراق خضراء صغيرة مغسولة بالندى.." (7) وهو ما يمكن اعتباره بمثابة رد على ما أورده في مفتتح مجموعته القصصية التي كتب فيها عن الزيارة التي لا تصدق للكيان الإسرائيلي المحتل قائلاً: "بداية الرحلة تعود إلى ليلة من ليالي نوفمبر 1977 ليلة العودة من القدس المحتلة. خرجت ليلتها وأنا في حالة من الذهول.." (8). وإذا كان قد اتهم بعض المثقفين بالانسحاب من ميدان المعركة السياسية خوفاً من ترسانة القوانين التي أرهبتها والبعض الآخر خطفه بريق الذهب إلى الموالاة فإنه يعقد أملاً جديداً على المثقفين الشباب المترعرعين في البيئة الريفية ويقدم نموذجاً عنه بصورة رومانسية في قصة "شهادة الفلاح الفصيح في زمن الحرب" عبر شخصية فتحي سالم مقيماً نوعاً من التناظر المبني على التضاد العقائدي بين هذه الشخصية الطامحة إلى الحضور في سيرورة الفعل، وبين الشخصية الأخرى غير الفاعلة التي خص بها المدينة بتعميم سوداوي محموم ردد فيه: "شغلني طويلاً الحال الذي أصاب جماعة المثقفين في مصر.. ناقشت الكثيرين ولكن من الواضح أن حالة العجز عن العوم والعجز عن الغرق أصابت الكل.." (9) من خلال هذا المنحى التعميمي يقدم الكاتب برؤية انفعالية أسيرة لراهن الحدث ثنائية قائمة على الكلية المطلقة النافية لأي تغاير أو فروق في المواقف.. الكل أسود هنا والكل أبيض هناك.. وهو ما يتنافى مع الدقة العلمية والتاريخية كما يبتعد عن الموضوعية في رؤية الآخر الجماعي وتبصر حقيقة مواقفه المتباينة من الأحداث ومن طريقة مواجهتها أيضاً.. وإذا اعتبرنا هذه الثنائية المضادة غير دقيقة في سبرها السلبي فإن الثنائية الأخرى القائمة على التوحد والتقارب والتي قدمها يوسف القعيد في استرجاعه لأيام المعركة على أرض "الضهرية" تأتي بطريقة مختلفة في سبرها الإيجابي السايكولوجي لأغوار الشخصيات ورصد ردود أفعالها المتقاربة على أحداث المعركة المسترجعة وعلى الآثار المتمخضة عنها، وهو ما يبدو بصورة جلية بين شخصية وهذان وشخصية أم لموم.. الأول عند استشهاد أخيه فؤاد والثانية عند استشهاد ابنها لموم فكلاهما تعامل مع شهيد كإنما سيرجع بعد قليل فجهز وهذان قبراً ثانياً لأخيه في الضهرية وأبقاه مفتوحاً ينتظر عودته

رغم دفنه في مقبرة الشهداء، واستمرت أم لملوم تخطب لابنها بعد استشهادها
هاذية برؤيته وبوصول رسائل منه ضمن سياق جمع الكاتب فيه بين المعتقد
الديني المؤكد لحياة الشهيد وبين الرغبة الجامحة والمتقدة في قلب وهدان وأم
لملوم صانعاً بين هاتين الشخصيتين جناساً بلاغياً أقامه عبر ثنائية تعاود
الظهور وتكرر بين الأم الملتحق ابنها إلى صفوف الجيش في قصة "في
الأسبوع 7 أيام" وبين الأم المودعة ابنها بعد انقضاء أيام إجازته في قصة
"السفر" مما هيا له معالجة الحدث القصصي بأطياف متعددة للشخصية تغتني
به وتغتنى بها على امتداد مساحة السرد..

• المدينة.. الأزمة السياسية الحاضرة

الريف.. المعركة العسكرية المستعادة

باستثناء النص الأول تأتي بقية قصص مجموعة "من يذكر مصر الأخرى"
مولية مساحتها السردية لأبناء قرية "الضهرية" التي شاء الكاتب أن يستعيد
المعركة العسكرية بأهلها الذين شاركوا بأمجادها لتكون بمثابة رد على زيارة
القدس المحتلة وما تلاها من اتفاقيات صلح مع الكيان الصهيوني، كما نوهنا قبل
قليل ويبدو أن إغراق مدينة القاهرة بأزمة الأحداث السياسية الحاضرة التي
غمرت النص الأول "البحث عن مصر الأخرى" ثم الرد عليها باستعادة المعركة
العسكرية يأتي متفقاً مع ما ذهب إليه المحللون العسكريون كاللواء سعد الدين
الشاذلي في مصر والعقيد محمد زينو السلوم في سورية الذي نوه في كتابه
"تاريخ الحرب والاستراتيجية وملاحمهما العربية" (10) إلى إجهاض معارك هذه
الحرب قبل أن تبلغ أهدافها التحريرية، من خلال ذلك يبدو أن يوسف القعيد
يأخذ هذه المعركة العسكرية من إجهاضها عندما يعيد سيرة أمجادها في قصصه
كما يأخذها ممن تسببوا في هذا الإجهاض لها والتفوا على منجزاتها وهو ما
اعتبره لنفسه شكلاً من أشكال المجابهة لهم باعتبارهم هم أنفسهم الذين تجاوزوا
دماء المعركة إلى اتفاقيات الصلح التي فجرت الأزمة السياسية داخل مصر
وخارجها، والتي انطلق منها الكاتب ليذكر ما اقترفه الإسرائيليون في قصصهم
مصنع "أبو زعبل" في أول قصص مجموعته وذلك من خلال الأحاديث
المتداولة بين أهالي الضهرية فهي على بساطتها ضلت في أي مكان تقع منطقة
أبو زعبل إلا أنها كانت مدركة فداحة الخسائر من جراء القصف الإسرائيلي
للمصنع فيها.. وهي على بساطتها تخلط في الكلام هموم الزرع ومكانة الرجال

الصالحين إلا أنها تدرك أن الطائرات المعادية جاءت إلى السماء التي تمطر زرعهم بالخير وأمطرتهم هي بقذائف الموت والدمار، فيترك أبناؤهم كل شيء حين تصلهم برقيات الدعوة للخدمة العسكرية الاحتياطية ويسافرون دون تلكؤ.. إنه الوطن.. إنها الحكومة التي لا يردّ ولا يرفض لها طلب.. عبر هذه الصور المفعمّة بالتلقائية الفطرية يكشف لنا يوسف القعيد مكنون شخصياته بأسلوب المفارقة باعتباره الطريقة الأقرب للإقناع. كما يقول أرسطو وقدم حواراتهم في قصصه بالعامية لتكون متناسبة مع بساطتهم من خلال سياق أراد نقله دون أن يتقمصه ليتمتع النص بالحيادية التي عبرت عنها الدكتور نبيلة إبراهيم في كتابها "فن القص في النظرية والتطبيق" (11) وهو ما حرص عليه يوسف القعيد في قصصه "شهادة الفلاح الفصيح في زمن الحرب - الحرب في بر مصر - السفر - في الأسبوع سبعة أيام.." فنقل على سطورها المعركة العسكرية بحدث مستعاد جسده بجملة قصصية مباشرة لا مكان للتلميح وإيحاءاته الفنية في بنيتها السردية المعتمدة أساساً على سياق يفيض بالتفاصيل التصريحية والوصفية إلى درجة أنقلت كاهل القص لديه بزوائدها التي تجاوزت التكثيف والإيجاز إلى الإسهاب والاستطالة.

● صوت المعركة المستعادة والصدى المتعدد

حكائية القص وأطيافه السردية المسهبة

تبقى المعركة العسكرية هي الحدث الأبرز في قصص يوسف القعيد الذي توصل منه الكشف عن وجه مصر الأخرى صاحبة العزيمة التي لا تلين في الدفاع عن كرامة شعبها وحق أمتها، ويتفرع عن هذا الحدث الرئيس أحداث أخرى مثل الالتحاق بصفوف الخدمة العسكرية لتلبية نداء هذه المعركة وآثارها التدميرية والاستشهادية وانعكاساتها النفسية والوجدانية على الشخصيات المعاشية للأحداث وما تمخض عنها بل يمكن القول إن الكاتب ذهب إلى نقطة أكثر إيلاماً عندما تأخر الرد العسكري على هزائم الخامس من حزيران - يونيو عام 1967 فيجعل هروب الجندي "مصري" من قطعتة العسكرية بسبب خيبة انتظاره من حدوث هذه المعركة المضادة ويورد على لسان الضابط قوله لهذا الجندي في قصة "الحرب في بر مصر": "إن هذا الزمن ليس زمن رجال" ثم يلجأ بعد ذلك إلى الراوي ليوسع من خلاله دائرة التراخيديا بجملة إخبارية وصفية يردد فيها على مستمعيه:

"ما حدث كلنا نعرفه، عشناه، تنفسناه مع نسمات الهواء المعفرة بالهوان رأيناه في انطفاء شمس الصباح الخريفية، سمعناه في وشوشات النخيل اكتشفنا أن أيامنا متقلبة بالجراح وأن دلتا نهر النيل امرأة تفتح فخذها لكل عابر سبيل.."(12).. من خلال ذلك تتماهى ذات الكاتب مع الذات الساردة المتمثلة بالحكواتي إلى درجة الانصهار بينهما في "أنا" راوية كما يعبر ترفتان تودوروف في اللغة والخطاب الأدبي(13) وهو ما مهد به يوسف القعيد ليتسنى له أخذ الراوي وسياقه الحكائي والقصصي جهة الحدث الذي قرر أن يستعيد به مصر الأخرى في وجهها العسكري بملامح السادس من تشرين - أكتوبر عام 1973 باعتباره الأنقى والأكثر نصاعة من وجهها السياسي المحاصر باتفاقيات الصلح المصرية الإسرائيلية المتمخضة عن نظام سلطوي قمعي لم يتردد في إظهار رغبة التخلص منه منذ فاتحة مجموعته "رحلة البحث عن مصر الأخرى" التي شرع لها بخطاب متطلع للخلاص من ربقة هذا الحاضر القمعي الذي يشرع للحديث عن الثورة والتغيير على حد تعبير ميشيل فوكو..(14)

إلا أن نزعة هذا الخطاب تغيب بصورتها المباشرة الماثلة في أول نصوص المجموعة، بينما تنفرغ في قصصها الأخرى إلى أهالي قرية "الضهرية" وهم يعيشون أيام المعركة العسكرية ضمن حياة مثابرة بعمل الأرض لا تنقطع عن جدها ولا تتغير في مرحها وهزلها، فيلتحق الابن في قصة "السفر" ولا يودعه أحد بعد انقضاء أيام إجازته سوى أمه بينما بقية أفراد العائلة في حقلهم البعيد عن البيت.. وكذلك مصطفى في قصة "في الأسبوع سبعة أيام" يلتحق بخدمته العسكرية مستجيباً للدعوة الاحتياطية التي وصلته دون تلوؤ وأثناء وداعه لأمه يذكرها بما بقي من أعمال وزراعة لإنجازها قبل حلول فصل الشتاء.. في حين أن وهدان يستقبل استشهاد أخيه فؤاد وأم لملوم تستقبل نبأ استشهاد ابنها بمشاعر فياضة بالحب والوفاء والرضى(15)..

لقد حرص يوسف القعيد على أن يقدم النموذج الإيجابي في قصصه لأنه يقدمه كبديل عن النماذج الأخرى المتماهية مع اتفاقية الصلح وسلطته وحرص في قصصه على إبراز مواقف متباينة في رؤيتها للمعركة الدائرة كحدث رئيسي.. إضافة للأحداث الأخرى المتعلقة بحياة أهل القرية فاستخلص منها موقفاً قديماً ممثلاً بشيخ المسجد كما قدم موقفاً يتسم بالبساطة إزاء القضايا على

اختلافها من خلال قمر الدولة الضهراوي "أبو مصري" بينما أبقى الأمل معلقاً بالشباب الريفي

المتقف "فتحي" الذي يؤكد أن مصر هي القدر الذي لا مفر منه..

كما أبقى المرأة قريبة من سياق الحدث بنشاط يتعدى البيت إلى الأرض ويتعدى الأرض إلى وداع المسافرين إلى ميدان المعركة وهو ما يتيح ليوسف القعيد تقليب الحدث بعيون شخصياته وإعادة تقديمه بوجوه متعددة ومن جوانب مختلفة رغم محافظته على وحدته في السياق القصصي.. حتى الأطفال أخذوا حيزاً واسعاً لا يقل عن حيز الآباء والأمهات في مساحات السرد لديه التي دون على متنها ردود أفعالهم ومحاكاتهم لحدث المعركة وسفر الشبان الملتحقين إليها، ولعل اللافت في ذلك هو التفسيرات الغامضة التي يتناقلونها من مجالس الكبار ويتبادلونها في أحاديثهم وحواراتهم وفي المقطع التالي يتوضح ذلك بشكل جلي.. يقول الغزالي الذي التحق أخوه إلى الجبهة العسكرية:

"— مصطفى راح العسكرية مش الحرب..

فيرد عليه زميله:

— العسكرية هيه الحرب...

وتدخل آخر:

— تفرق كثير خالص.. ثم أكمل.. الحرب صارت من ست سنوات ضد

إسرائيل.. فقاطعه صوت:

— أسرا.. هو في بعد بلادنا بلاد...!.. (16)

إن الرصد الذي قدمه الكاتب لمواقف الأطفال من حدثه المركزي — المعركة — لا يقوم على الردود السلبية المبنية على الخوف كما هو الحال في المواقف التقليدية التي تميل إليها الأدبيات في رصد نشاط هذه المرحلة العمرية الذي تعدته في قصص القعيد إلى فضول "الأنا" المركزية الصغيرة المبنية على الفطرة الريفية المتحررة كما تشير لوحة الحوار السابقة والتي يعبر عنها غاستون باشلار بأنها تأملات انطلاق وهبوب وليست تأملات تراجع وهروب.. (17) وهو ما يتناسب مع روح المعركة العسكرية التي استعادها الكتاب من التاريخ ليخاطب بها الحاضر المتأزم المتكرر لها وقدمها لنا بصوت حدثها وبأصداء شخصياتها التي عايشتها عبر سياق اعتمد في كليته على اللوحات السردية المقطعة بعناوين فرعية، والطافحة بتفاصيل مسهبة تفوق

احتمال الإيجاز القصصي وهو ما يمكن معرفته والتوصل إليه من هذه العناوين الفرعية ذاتها كالتي يبدأ بها في قصة "في الأسبوع سبعة أيام" فيأتي المقطع الأول فيها تحت عنوان "مدخل لا مبرر له" ويأتي المقطع الأخير في قصة السفر تحت عنوان "رغوة كلام" (18) وهو ما جعل قصص يوسف القعيد عرضة للترهل في بنيتها السردية رغم ما ألحقته هذه التفاصيل من غنى للنص على الصعيد المضموني المفتوح بأفاق روائية على المعركة العسكرية المستعادة للتذكير بوجه مصر البهي الذي لا ينسى..



هوامش ومراجع

- (1) — من يذكر مصر الأخرى — مجموعة قصص ليوسف القعيد — وزارة الثقافة — دمشق 1984.
- (2) — المرجع السابق ص 18 — 19.
- (3) — مجموعة قصص دمشق الحرائق لذكريا تامر — إصدار اتحاد الكتاب العرب بدمشق 1973.
- (4) — من يذكر مصر الأخرى — قصص يوسف القعيد ص 31.
- (5) — أجرى اللقاء مع فؤاد الشايب عادل أبو شنب وصدر ضمن دراسات عن القصة عن دار الفن الحديث.
- (6) — من يذكر مصر الأخرى — قصص يوسف القعيد ص 14 — 17.
- (7) — المرجع السابق — قصة شهادة الفلاح الفصيح في زمن الحرب ص 47.
- (8) — المرجع السابق — رحلة البحث عن مصر الأخرى ص 17.
- (9) — المرجع السابق — ص 30.
- (10) — تاريخ الحرب والاستراتيجية وملاحمها العربية — محمد زينو السلوم — مطبعة الجهاد — دمشق 1986.
- (11) — فن القصص في النظرية والتطبيق — الدكتورة نبيلة إبراهيم — دار غريب — القاهرة.
- (12) — من يذكر مصر الأخرى — قصص يوسف القعيد ص 121 — 147.
- (13) — اللغة والخطاب الأدبي — مجموعة مؤلفين — المركز الثقافي العربي — الدار البيضاء — بيروت — ط 1 عام 1993.
- (14) — المعرفة والسلطة — ميشيل فوكو — ترجمة عبد العزيز العيادي — إصدار المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع — ط 1 — بيروت 1994.
- (15) — من يذكر مصر الأخرى — قصص يوسف القعيد — قصة السفر ص 153 وقصة في الأسبوع سبعة أيام ص 173 — وقصة شهادة الفلاح الفصيح ص 45.
- (16) — المرجع السابق — قصة في الأسبوع سبعة أيام ص 225 — 226 — 227.
- (17) — شاعرية أحلام اليقظة — غاستون باشلار — ترجمة جورج سعد — المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ط 2 — بيروت 1993.
- (18) — من يذكر مصر الأخرى — قصص يوسف القعيد ص 175 — 167.



معارك الذات الفردية والبحث عن الأنا في قصص عبد الفتاح صبري

من غير تمهيد ودون موارد يفتتح عبد الفتاح صبري مجموعته القصصية "صحوة الجماجم والحزن" بالكشف عن رغبته في خوض معركة يكون مؤدى انتصاره فيها بالخروج عن سياق القص التقليدي وقبل أن يعبر أبطال قصصه عن دواخلهم أفصح هو عما يشغله وابتدأ مخاطباً القارئ:

"أن تجتاز حواجز الكتابة أمر ليس هيناً ولكن أن تحاول فهذا هو المستباح إنها رغبة "الأنا" الراوية في إيجاد ذاتها المختلفة في قص الحدث بشكل مغاير وبطريقة مختلفة عما قدمه الرواد أمثال محمد تيمور ونجيب محفوظ إضافة إلى ما تلاهما من أسماء لها دورها الريادي الذي لا ينكر في فن القص.. بينما "الأنا" الأخرى المروي عنها والمائلة في القصص نأت بنفسها عن هذه الرغبة المتأججة في صدر الكاتب وقلمه إلى معاركها الناشدة للخلاص من واقع تنفتح أزماته على أزومات جديدة كصخرة سيزيف التي تعاود التدحرج إلى البداية إثر كل نهاية، فتبقى في بداية دائمة لا تكف.. منها انطلق الكاتب إلى أرض أبطاله الأولى في قرية "القرنين".. التربة التي شكلت ذواتهم على سجايها قبل أن تضيع في زحمة المدن، وهو ما يجعله في عداد الكتاب الذين استردوا القصة من الأمكنة التي مكثت فيها ولزمتها طوال عقود ونقلوها إلى أمكنة أخرى لتضم في نسيج سياقها أحوالاً جديدة من المعاناة التي كانت غائبة عن سطورها.. ولعل هذه النقلة القصصية هي التي دفعت مجلة الهلال إلى القول: إن ما يميز الكتاب الجدد رفضهم التنقيب في واقع سبق تعريفه وتحديده(2)... عبر هذا التوجه يختار عبد الفتاح صبري الريف بامتداده الرحب كمنطلق جديد له نحو عالم مسكوت عن آلامه ومتروك لقدره وهو يخوض غمار معاركه الباحثة عن الذات في مكان متنقل بالحزن والقهر إلى حدود الغربة وزمان متشابه الملامح والأفق..

• الأنا الفردية والآخر.. البدايات

في رصده لمكابدات الشخصيات الإنسانية وما تبديه من مجابهة ومقاومة في سبيل تحرير أناسها من كافة أشكال القهر والاستغلال، يقدم عبد الفتاح صبري لوحات قصصية قائمة على التقسيم، وفق عناوين رئيسية جعل منها الكاتب مدخلاً لعدد من القصص، ثم عناوين أخرى فرعية تخص قصة بعينها.. فمثلاً يبدأ مجموعته القصصية الأولى "صحوة الجماجم والحزن" بعنوان رئيس للقسم الأول سماه "الدخول" ويشتمل هذا القسم على أربع قصص هي: "الخروج والعودة والموت - عصفور الجنة - اكتشاف - تطهر..". والقصة الأولى تشتمل على ثلاثة عناوين فرعية هي: الخروج والعودة والموت.. وهذا التقسيم الذي أشرنا إليه بشيء من التفصيل يشمل مجموعتي الكاتب "صحوة الجماجم والحزن - والعريان" وذلك نتيجة إقدامه في كليهما على تفتيت الحدث معتمداً تقنية الرواية في تجزئة الحدث ثم تقديمه عبر منظومة السرد القصصية المكتشفة، وهو بهذا المعنى يكتب قصة بتكنيك روائي تاركاً لنفسه الجانب التعبيري التخيلي ولبطله الجانب الإخباري (3) الذي يحدثنا من خلالها عن ثلاثية مأساته العائلية في قصة واحدة تبدأ بخروج أبيه وباقي أفراد الأسرة من قريتهم "القرينين" إلى مدينة القاهرة والعودة إلى القرية ثانية بعد سنين أكلت العمر وذاقوا فيها الأمرين حتى كان مرض الموت الذي لا يتحمله جسم الأب العجوز فارتفع الصوت: "يا ولدي اشتر لي كفناً أبيض ليس من الحرير ولا تنس أن توسدني ترى البلد في أحضان جدك..". (4) وارتفع صوت آخر: "أبي.. لماذا تركت الأرض وطهارتها وجئت إلى مصر أم ألف شارع وحارة.. وألف رواية وحكاية.. وفي دروبها يضيع الغلبة..". (5).

بين هذين الصوتين يرسم عبد الفتاح صبري مساحة المأساة التي تستطيل بالأنا الفردية المغادرة جذورها الريفية البسيطة لتخوض معركتها الحياتية الشاقة في زحمة المدن وشبكة علاقاتها المعقدة للأسباب تختلف من قصة إلى أخرى.. وإذا كان هنا قد أعطى للابن الجانب الإخباري فإنه يتيح له المجال لمعرفة الأسباب التي دفعت بأبيه إلى مغادرة القرية إلى مدينة القاهرة ويجعلنا نسمع بلسانه: "تركت البلد وأنا في عز الشباب كلي طموح وأمل في حياة هنيئة بعيداً عن ظلم أخي الكبير الذي استحوذ على الميراث ووضع يده على كل شيء في الدار..". (6) وهو بهذا الكشف الإخباري يفضح للقارئ ويدوّن للتاريخ طبيعة العلاقات غير العادلة التي تحسم في الريف لصالح الأقوى، بينما يترك لنفسه الجانب التخيلي، وبما

أن بطل القصة هو سارد الأحداث في كلتا مجموعتيه فإن الكاتب يتقمص شخصية بطله ليروي مجريات السياق بلغة شاعرية تقوم على وصف رشيق، كقوليه في وصف لحالة الأب المريض على لسان ابنه المرافق له: "لا أرى وجه أبي ولكن أنفاسه المتصاعدة إلى أعلى تحكي معاناته.." وفي قصص أخرى يأخذ التخيل لديه طابعاً فانتازياً مرعباً كالذي استحضره من معتقد الأوساط الشعبية وقدمه في قصة "صحوة الجماجم والحزن" المستحوذة على عنوان مجموعته الأولى التي خصص معظم مساحات القص فيها للأنثى الريفية الفردية وعلاقتها بمحيطها الذي نشأت فيه وهو ما يعيد للأذهان مقولة أحمد هاشم الشريف: "طال اشتياق الإنسان المصري إلى أدب جديد، أدب يعبر عن سر التصاقه بالأرض.." (7) ويبدو أن عبد الفتاح صبري انطلق من هذا الفحوى لاستقراء ملامح الواقع الذي كانت في أرضه النشأة الأولى فأعاد شخصياته إليها بالأنثى الفردية الصغيرة – الأيغو سنترية – وعبر الفلاش باك وبالتذكير ترجع الطفولة إلى أيامها الغابرة ويرجع بطل قصته "عصفور الجنة" إلى فردوس القرية التي كان يلعب في حقولها، وهو يطارد عصفوره المفضل، وعلى مقربة من سواقي الماء وبينما كان يتسلق شجرة الجميز تحصل له الصدمة وهو يرى من بين أوراقها العلاقة المحرمة واقعة بين رجل غريب وزوجة جارهم المسافر، وهو ما ينبئ عن إصابة بليغة للطهرانية المطلقة تلك التي كانت تسم بها القصة القصيرة للمجتمع الريفي بعموميته وكان انعكاس ذلك جسيماً على بطل القصة وبنيته النفسية والتربوية خصوصاً أن ما تم اقتراحه رآه في سن مبكرة الأمر الذي قاده إلى التحسس من التعري للسباحة وحين استغنى عن جزء من ملابسه قبل النزول للماء انتبه أمام الآخرين إلى عريه الجسدي الذي تطور ليبلغ عري النفس كما تخبرنا قصة "اكتشاف" (8) وفي النهاية عندما أراد لملمة نفسه لسترها عن أعين الآخرين فشل وبقيت محاولته دون جدوى "كل ذلك كان وليد أثر رجعي للخطيئة التي جاءت إلى الشعور بصيغتها الأولى أثناء حدوثها المفاجئ الذي عبرت عنه قصة "عصفور الجنة" ثم تنحيتها إلى اللا شعور بفعل العامل الزمني وإعادة ظهورها على نحو أعمق وأشمل من جراء المؤثرات الخارجية الحسية والمعرفية المختلفة.. عبر هذا السياق المتدرج بالوعي نقل عبد الفتاح صبري بطله من العري الجسدي إلى العري النفسي وهو ما يلتقي من خلاله مع جمال الغيطاني الذي قارب بين العري الجسدي والعري السياسي في قصة اختار "العري" عنواناً لها ويبدو أن القاص عبد الفتاح صبري مولع بهذه المقاربات حتى كرس لها نماذج متشابهة ومتكررة في

مجموعته الأولى والثانية، وهو ما يظهر بوضوح من عناوين القصص ذاتها: "العريان - روضان العريان - شجرة الجميز - وجارتنا الجميلة - أنا وقريتي والغريبة - ذات ليلة.." (9) فتكرر مشاهد الخيانة وعري الذات وتكرر مظاهر الخلل العاصفة بالآنا الفردية وهي تخوض غمار معاركها مع أزمات لا تنتهي...

• البحث عن الذات.. الأزمة المركبة

إن معظم الشخصيات التي يقدمها عبد الفتاح صبري في قصصه تنحدر من أصل ريفي وتتفرع بها السبل نحو المدن، فتمضي إليها طوعاً وهي مفعمة بالحلم أو كرهاً وهي مثقلة بالأزمات التي تأخذ بالتعاضد والتكاثر من جراء الحياة الجديدة في هذه المدن فتعيش "أنا" الشخصية أزمة الريف الهاربة منها وأزمة المدينة الوافدة إليها وتبدأ معركتها الحياتية بأزمة مركبة محاولة بلوغ مُنى ذاتها وسط الزحام.. فهل تبدأ هذه الرحلة الطموحة بالخطيئة التي انتهت إليها الجارة الحسنة المسافر زوجها ف وقعت في حضن الغريب.. أم تبدأ بالخطيئة التي ارتكبها الأخ الأكبر مع الأخ الأصغر بحرمانه الميراث فسافر إلى القاهرة على موج الماء ثم عاد منها على الطريق الترابي الموازي عجوزاً يحتضر كما تخبر قصة "الخروج والعودة والموت".. إن كل الطرق التي يقدمها عبد الفتاح صبري أمام أبطال قصصه تبدو محفوفة بالرغبة والتعب ومطلية بالانبهار الذي يكبر في قلب الآتين من عتمة القرية إلى أضواء المدينة وبعد أن يخبو ذياك البريق تأتي الصحوه المرة على حالة من اللاجدوى يردد في أعقابها بطل قصة "الحالة تعود كما كانت عليه":

"أنعتق من تلك الأنوار الزارية بخبث.. أتحبس وجهي.. أطمئن على أذني (10) وأصابع كفي.. وخلف الفندق المهيب أرى وجهي في مياه البحيرة متكسراً بصفاء" وعبر صحوه مماثلة لا يتردد بطل قصة "زمن المسافات الطويلة" من القول:

"تختار المدينة تلو المدينة والبنائات الشوواء ترنو أضواؤها الخافتة نحونا بازدراء.." (11) بهذا الإحساس يتعاضد الشعور بمرارة الرغبة وبقسوتها، واللافت هنا هو أن هذا الشعور يشمل معظم الشخصيات المقدمة بلا استثناء ضمن سياق خاضع لنظام السرد الذاتي الذي تتداخل فيه شخصية الكاتب وبطل القصة من خلال شخصية الراوي الذي تصاغ الأحداث وتقدم وفق منظوره.

على حد تعبير توماتشفسكي (12)، وهو ما يقوي النبذة الأحادية بشكل تتوحد فيه الأفعال وردودها إزاء ما يجري من وقائع قدمها لنا عبد الفتاح صبري في غير قصة ومع غير شخصية فلا فرق في زحام الحافلة في قصة "علاقات عابرة" وزحام الحافلة في قصة "أنثى وعيون وقحة" فكلا الزحامين عيون ذكورية شبة تطارد جسد الأنثى حتى يغيب في المغادرة، ولا فرق في النكوص الذي ألم ببطل قصة "نبوءة" في غربته داخل مصر وبطل قصة "غريب على شواطئ الخليج.. كلا البطلين يستسلمان للتداعيات الداخلية المفعمة بالانفعالات والمتوحدة بالشوق والحنين إلى المرأة نشداناً للخلاص من واقع تفيض الذات منه بالآزمات وهي تواصل معارك أحلامها ضده إلى حد تصاب فيه هذه الذات بالانشطار النفسي — الشيزوفرينيا — وتنقسم بين تربة القرية التي هي أصل منشئها وبين أضواء المدن المشعة بأحلامها وأمنياتها.. ويعلو صوت بطل قصة "خيانة" (13) وتساءلاً عن ذاته الضائعة بين هذين الشطرين، بينما تدفع أناه على أرض الخيبة مزيداً من التضحيات أمام أزمة مركبة هرب منها في قريته فوقع في الأشد منها في المدينة ومع مرور الوقت تتعاضم عليه وتقوى مثل كرة الثلج التي تكبر وتزداد وهي تتدحرج..

• هواجس الأنا الفردية

الخيبة وانكسار الأحلام..

لقد غمر الحُلُّ والترحال سياق النص القصصي عند عبد الفتاح صبري في كلتا مجموعتيه وهو ما يصور شكل الأزمة الخائفة التي يتعرض لها أبطاله كما يعبر عن شراسة معاركهم التي يخوضونها وهم يحلمون بحياة أخرى مختلفة لقد كانت هواجس الأنا بالسفر عند شخصياته لا تكف ورغبتهم بالخلاص من جحيم الواقع لا تنتهي ومع ذلك اكتفت القصة لديه بنقل ردود أفعالهم على مظاهر الحياة في المدينة وعلى أشكال العلاقات اليومية فيها ولم تقدم لنا في سياق أحداثها رصداً لما كان يعترهم أثناء بحثهم عن فرصة عيش جديدة، وهو ما يدفعنا إلى التساؤل عن الأسباب التي جعلته يولي كل هذا الاهتمام لما يطفو على السطح من آثار الغربة على شخصياته بمعزل عن المصدر المتسبب بها الأمر الذي أدى إلى غلبة المونولوج على الديالوج في قصصه إضافة إلى غلبة الجملة الوصفية في بنيته السردية مما جعل رصده للوقائع ومدى تأثيرها على الشخصيات يقتصر على المظاهر الخارجية، فأخذت انعكاساتها شكلاً مستفيضاً

من التذاعيات البوحية المتبادلة بين بطل القصة المسافر في معركة المعاناة وبين عثمات البعد والغيب فيهمس له ليل الغربة بالخوف مما هو آت من مجهول المدن من شرطتها ولصوصها ويردّ هو بشوق عارم للأحبة وفي مقدمتهم امرأة أحلامه التي تنتظر عودته والتي ينتظر لقاءها لكن أرض البعد استطالت بينهما على مدار الأيام فتقع الخطيئة الجنسية بين رجل اللبدو الغريب والمرأة المسافر زوجها في قصة "شجرة الجميز وجارتنا الحساء" وتقع سرقة كلية بطل قصة "يحدث خلف الأبواب المغلقة" في إحدى مشافي المدينة، وعبر سياق القصص "على شاطئ الخليج وفي انتظارها - وغدر الانتظار.." (14) يفيض الرجل حباً وشوقاً للمرأة الحبيبة وحين يأتي إليها متخلصاً من برائن الغربة بعدما ذهب بالمر السنون تهمس له في قصة "حلم على المعاش" بفوات الألوان فيتجرع مرارة الخيبة بكأس الأحلام المكسورة وبذلك تتماهى الذات بالموضوع داخل الشخصية ويلغي السرد القصصي التباين القائم في اللون الواحد الذي أكدت عليه مدرسة الرموز والصيغ الفرنسية - الغشتالت - فيتساوى أبيض الكفن مع أبيض ثوب الزفاف في سياق أحداث تشي كل أبعادها الدلالية بالرحيل والغياب.

• الأنا الفردية.. الأنا العليا

بدايات الوعي السياسي

على الرغم من ردود الفعل السلبية التي أبدتها معظم أبطال قصص عبد الفتاح صبري من المدينة، إلا أن الكثير منهم تفاعل مع مكوناتها الجديدة وتأثر بها إلى حدود متناسبة مع درجات الوعي المتفاوتة بين شخصية وأخرى وعلينا ألا ننسى أن المواقف غير الإيجابية من حياة المدينة وثقاليدها التي ظهرت في القصص السابقة كانت نابعة من مقارنة ضمنية بين القرية وبين هذه المدينة التي وفدوا إليها وذلك جراء وعي أخذ يتشكل وقد مهد الكاتب لإظهاره في قصة "اكتشاف" وهو ما نوهنا إليه وأتينا على معالجته في البداية وقد بينا ارتباطه بقدرات صاحبه العقلية الآخذة بالنضج المؤثر إيجاباً بهذا الوعي المتدرج الذي انطلق منه الكاتب على تسييس عدد من قصصه التي لم يتوقف أبطالها عند أضواء المدينة المبهرة بل تعدوها إلى قوات الأمن المتحركة من شارع إلى آخر، وإلى أصوات المظاهرات المنبعثة من أمكنة متعددة فأدركوا الفرق الشاسع بين هذا المكان والقرية التي ترعرعوا فيها فنشأ في نفوسهم

الخوف من الشرطة كما في قصة "زمن المسافات الطويلة وصوت الأحذية السوداء" كما نشأ في نفوسهم كره السلطة القمعية المحركة لهذه العناصر الأمنية فانضموا للمساهمة في معركة إسقاطها مشاركين في التظاهر ضدها وهو ما يتبدى في قصص "تلك المدينة - مدينتي - الجنرال الأحذب بطاقة هوية - تحرر.." (15) ولعل اللافت في سياق هذه القصص ليس توحد الفكرة وحسب بل اتساع رقعة التداعيات النفسية المكتظة بالخوف والكوابيس والتمنيات والأحلام المنبعثة من اللاشعور الفرويدي في معركة غير متكافئة سعى الكاتب إلى استثمارها عبر تقنية الحلم والتخييل فأثمرت ببنية سردية غنية بصحوة جماجم الأنا الفردية وبتداعياتها الداخلية المكتوبة بعتمة الفانتازيا وأشباحها المرعبة وكوابيسها التي انعتق منها الحدث القصصي بحلم بطل قصة "مقاومة" دون أن يسلم من هذيانه إلى النهاية فيدون لنا منه: "غافلني ليل المدينة الحجرية.. أصرخ ولا صوت يخرج.. تداهمني الأذرع والأرجل.. أجري خوفاً.. أقع.. أقوم.. أحلم بمدينة لا تسقط منها أذرعى وأرجلي.." (16).

في أتون هذه الدائرة الانفعالية تفقد الأنا الفردية موقعها على ساحة الفعل، فلا يبقى منها إلا صدى الأحداث التي وقعت وانتهت وإذا ما استجابت القصة لها وتطابقت معها دون أن تبلغ استقرار الحدث الذي قامت عليه لتستشرف منه آفاق المستقبل ماذا يكون قد فعلت في سياقها غير ما تفعله الكاميرا بالتقاط صورة فوتوغرافية لا تتجاوز فيه موجودات المشهد الذي يجعل النص يقف عند حدود التسجيل ولا يبلغ آفاق الرؤية وهو ما وقع به عبد الفتاح صبري في بعض قصصه التي بقيت في إطار وقوع الحدث، كما هو ماثل في قصص "في حضرة الانتظار - أنثى وعيون وقحة - مقاومة" بينما في قصص أخرى مثل "اكتشاف - الجنرال الأحذب - تلك المدينة.." بدأ أكثر تجاوزاً لمساحاته التسجيلية التي تعداها إلى فضاء الرؤية تاركاً في ختام سياقها هتاف المظاهرات الجماعية يضئ عتمة آخر النفق..



هوامش ومراجع

- (1) — صحوة الجماجم والحزن — مجموعة قصص لعبد الفتاح صبري — إصدار دار الثقافة الجديدة — القاهرة 1993 — ص 5.
- (2) — مجلة الهلال المصرية — عدد خاص عن القصة القصيرة — رقم 8/ 1970.
- (3) — مفهومات بنية النص — مجموعة مؤلفين — ترجمة د. وائل بركات — دار معد 1996.
- (4) — صحوة الجماجم والحزن — مجموعة قصص لعبد الفتاح صبري — قصة الخروج والعودة والموت ص 11.
- (5) — المرجع السابق ص 12.
- (6) — المرجع السابق ص 14.
- (7) — يمكن الرجوع إلى كل ما قاله الكاتب أحمد هاشم الشريف حول آفاق القصة المصرية الجديدة إلى مجلة الهلال — عدد رقم 8/ القاهرة 1970.
- (8) — مجموعة قصص صحوة الجماجم والحزن — قصة عصفور الجنة ص 19 — وقصة اكتشاف ص 25.
- (9) — العريان — مجموعة قصص لعبد الفتاح صبري — إصدار دار الثقافة الجديدة القاهرة 1994 — ومنها القصص المذكورة.
- (10) — مجموعة قصص صحوة الجماجم والحزن — قصة الحالة تعود إلى ما كانت عليه ص 36.
- (11) — المرجع السابق — قصة زمن المسافات الطويلة ص 39.
- (12) — بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي — د. حميد الحمداني — المركز الثقافي العربي — بيروت والدار البيضاء 1991.
- (13) — هذه القصص المذكورة من مجموعتي صحوة الجماجم والحزن — والعريان للقصص عبد الفتاح صبري.
- (14) — المرجع السابق ص 58 — 77 — 57 — 62.
- (15) — مجموعة قصص صحوة الجماجم والحزن — قصة تلك المدينة ص 95، وقصة مدينتي ص 103، وقصة الجنرال الأحمد ص 81، ومجموعة قصص العريان — قصة بطاقة هوية ص 35، وقصة تحرر ص 37.
- (16) — مجموعة قصص العريان لعبد الفتاح صبري — قصة مقاومة ص 49.



معارك الأيديولوجيا ولعبة الحدث المؤجل عند الزاوي أمين

رغم التشابه الذي قدمه التاريخ في سردياته حول الممارسات التي تعرض لها المغرب العربي عموماً من المحتل الأوربي إلا أن النص الإبداعي المغربي لم يكن كذلك على الإطلاق وخصوصاً الجزائري منه الذي ملأ مساحات رحبة من قول السرد بسيرة الدم التي بدأت منذ الاحتلال الفرنسي للجزائر ولم تنته بخروجه ونيل الاستقلال، بل امتدت لتصبح بعد التحرير معركة الأخوة الأعداء بين الجزائريين أنفسهم وكأن الجزائر خنساء قصائد الفقد وشهرزاد حكاية القتل وروايتها المفتوحة على لعبة الموت ومخبوء الأسرار التي حملها الراحلون لتتألم في عيونهم تحت رموش الغياب كما حملها الباقون إلى دهاليز حياتهم اليومية، وإلى عتمة أقبية السجون والمعتقلات فبقيت صاحبة كشمعة عذاب قد تغفو قليلاً لكنها لا تنطفئ ولا تموت.. هكذا كانت تبدو ملامح الأحفاد الذين انحدروا من صلب الأجداد صناع حرب التحرير الجزائرية.. وهكذا تبدو أحوالهم المعاصرة من خلال معاركهم الحياتية وسيرتها الدموية التي عادت إلى تسجيل بعض أحداثها ووقائعها العديد من النصوص الأدبية الجزائرية على اختلافها لم تبدأ ولم تنته بثلاثية محمد ديب أو ثلاثية أحلام مستغانمي ولم تتوقف بقصص الطاهر وطار أو برواية واسني الأعرج الأخيرة "ذاكرة الماء" المفتوحة بكل اتساعها على الاقتتال الجزائري.. (1) إنها معارك العمر المتوالية ودماء أحلامها الخالدة التي ما برحت سطور حكايتها بعيدة عن أي ختام رغم عودة الطائفة الحاملة لجثمان الفنان التشكيلي زيان إلى مطار قسنطينة في "عابر سرير" (2) بل ورغم التحذير المبطن الذي أطلقه الطاهر وطار في "الشهداء يعودون غداً" لكشف مخبوء المعركة العسكرية وما اقترحه المسؤولون عن ضحاياها.. كل ذلك لم يحسم الأمور في الواقع كما هو الحال غير المحسوم في النص أيضاً والأمر عينه ينسحب على المعركة الأخرى الحياتية التي قدم رصداً لعدد من جوانبها الزاوي أمين في مجموعته القصصية:

"ويجيء الموح امتداداً" (3) وأبقاها مفتوحة على الاستمرارية كما هي في حقيقتها الواقعية تماماً مما أبقى سياقه السردى مبتعداً عن النهاية البائنة أو كما تسميها جوليا كريستيفا بالنهاية الواضحة والمكتملة (4) فجاءت قصصه متطابقة مع السيرورة الواقعية ومنفتحة على الاستمرارية الدائمة لحياة مشبعة بالآزمات دون بارقة أمل للخلاص، وهو ما سيقود هذه القصص إلى التناقض والتعارض مع الخطاب الأيدلوجي الذي بثه الكاتب في أماكن متعددة من مساحات السرد وترك له امتلاك قياد الحدث دون أن يبلغ به أفقاً موضوعية تخدم فكرة الصراع وحركته التي بقيت محكومة بحتميات مسبقة التوجه والأحكام ومع ذلك لم تتعد في السياق القصصي أطر التسجيل لمعركة حياتية لا يبدو لها من هدنة على الإطلاق، بل بقيت مشرعة في القصة الأولى "الغربة والمرأة الانتماء" على استمرارية انتهاك الوطن وفي قصة "الحمام" ظلت مشرعة على الحلم والبكاء وفي قصص "حكاية فرس الريح - والجري عكس دائرة الزمن المويوء - ويجيء الموح امتداداً.." (5) بقيت النهايات مسكونة بالشهداء وبالنبوءة المستشفة لمعارك أخرى مازالت ملامحها بادية في الأفق..

• ذاكرة التاريخ.. ذاكرة الأيدولوجيا

أكثر من دم.. أكثر من معركة..

من المفترض أن يتوافق السياق الفني مع المعطى التاريخي، خصوصاً إذا ثبتت صدقية مدونات التاريخ وصحتها فيما نقلته من معارك وأحداث متعددة، وإذا كانت ذاكرة هذه المدونات قد حفظت لمعارك التحرير المغاربية من قادها منذ البداية أمثال عمر المختار وعبد القادر الجزائري وعبد الكريم الخطابي فإن النص الآخر الفني - وخصوصاً المرتن لرؤية أيديولوجية مخالفة - قد ابتعد عن هذه الخلاصات التاريخية ليكتب المعركة بدماء أخرى تقبل ذاكرة الأيدولوجيا بحفظها حتى وإن لم تحفظها ذاكرة التاريخ وحتى لو أدى إلى إخضاع الأحداث ومجرياتها لسرير بروكست لابتكار ألوان جديدة من الدماء لتتوافق مع المنطلقات النظرية التي ينتمي إليها صاحب هذا النص الفني أو ذاك عندئذ سنجد أنفسنا أمام أكثر من دم وأكثر من معركة للحدث ذاته بسبب العلاقة التائهة والمموهة للوعي التاريخي الذي يتم تجاوزه بتشكيلات وتنظيرات يغيب عنها الحس الدقيق والصارم بحركة الواقع التي تاه في استدراكها الزاوي أمين

مما جعل بطله يفصل بشكل محموم بين البلاد وأهلها وهو يردد: "يا وطني لم أعد أفهم طلاسـم وجهك.. لكنني عدت أفهم تقاسيم كلماتي على مرايا الفقراء.." (6) ولعل ثمة سؤال يفرض نفسه على هذا السياق الذي تحول من خلاله وجه الوطن إلى طلاسـم.. هل هي قضايا التي باتت غير قابلة للزحزحة أو التحرك في مفاصل تعزّ على الانصياع لمتطلبات الزمن الحقيقي الذي يجب أن يكون الوعي قد تم به كما يقول الدكتور إسماعيل نوري الربيعي.. (7) أم أنه الزمن المستجلب إلى سياق النص الذي ينطبق على إشكاليات أخرى وتحديات فرضتها الأبعاد النظرية وفرضياتها التي تتماثل فيها مضامين الآخر الأيديولوجية وقد عبر عنها الكاتب في بنيته السردية وفق منظور طبقي سعى على أساسه إلى رصد المعارك الحياتية لأبطاله في مجموعته التي يبلغ عنوانها "ويجيء الموج امتداداً" مساحة رحبة من الشعرية المفتوحة على الغموض والإبهام في حين أن سياقها السردية جاء في غالبية جملة مباشرة رغم احتفاظها بهذه الصياغة الشعرية التي أجراها الكاتب على لسان معظم شخصياته عبر حواراتهم المتعددة — الديالوج — دون مراعاة للفوارق القائمة بينها في حين أنه تقمص شخصية السرد كراو للحدث ومجرياته أو كسارد للقصة بالآنا الثانية للكاتب الضمني كما يسميه واين بوث (8).. وهو ما يظهر بجلاء في مبتدى قصته "ويجيء الموج امتداداً" التي يفتتحها بالقول: "كان جسدي حواراً.. وكان وطني القضية المرفوعة.." وكقولـه في قصة "الغربة.. المرأة الانتماء": "يحتشد في أدنى ضجيج.. كالحرب.. كالموج.. كالنواح.. حميد كان يحس بشيء يشبه غصة البكاء والحدق الطبقي.." (9) ضمن هذا الفحوى المائل من مقررات أيديولوجية مسبقة تبرز الشخصيات بسوية واحدة في مقدرتها التعبيرية وهو لا يمكن إعطاؤه صفة الشمول على سائر الفئات الاجتماعية طالما أنها في غالبيتها لا تمتلك هذه الطاقة المعرفية والتعبيرية وطالما أن الكاتب ذاته اختار نقل المعاناة الجماعية ومعاركها الحياتية المفتوحة بأطر أحادية كأنها تعبر عن إشكالية حزبية ولا تخص وطناً بكامله وهو ما سيجعله مبتعداً عن مبدأ المساواة بين ما هو عقلائي وبين ما هو قائم تاريخياً والذي تنطلق بموجبه المظاهر الاجتماعية المتفاوتة لتحقيق العقل الكلي كما يعبر كارل بوبر في حديثه عن المسألة الأخلاقية وتضحياتها المتجددة والدائمة (10) ديمومة المعركة الحياتية الجارية بلا توقف إلى اللانهاية..

• مخبوء المعركة الحياتية

تدوير الزمن باستمرار الحدث..

حين قرر الطاهر وطار كشف مخبوء المعركة العسكرية، دفع بحدثه القصصي إلى حافة غير مرتادة كما دفع بسياقه السردي وبسياق القصة الجزائرية والمغربية عموماً نحو لعبة الحدث المؤجل في قصص "الشهداء" يعودون بعد أسبوع" التي تعدى بها الخطوط الحمراء إلى التلويح بكشف فضائحي لحقائق الأحداث الدائرة على أرض المعركة وأسرارها العائدة مع الشهداء، في حين أن القاص السوري زكريا تامر قد أعاد من ساحة الاستشهاد يوسف العظمة ليفضح سلطة الهزيمة العسكرية أثناء معارك حزيران - يونيو 1967.. (11) من خلال هذا الرصد تبين القصة مدى إدراكها للعبة الزمن معيدة صورة ماضيه بحركة حاضرة فتفتح باب الحضور أمام الماثل في الغياب وإذا كان ذلك قد تم وتحقق بواسطة الشهداء لكشف ما أريد له أن يتوارى من حقائق المعركة العسكرية، فإن الزاوي أمين لجأ إلى لعبة الزمن ذاتها في كشف مخبوء المعركة الحياتية لكنه لم يقدم على استيعاد الصورة من الماضي كما فعل الطاهر وطار وزكريا تامر في المرة الأولى بل أقدم على استجلاب الصورة من المستقبل إلى حركة الحاضر متكئاً على نبوءة العرافين الذين كانوا يقرؤون طالع أيام أبطال قصصه ويقدمها لنا على لسان أحد المشعوذين في قصة "الدليل" الذي يقول لبطلها: ستكون ملكاً.. بينما يكون هذا البطل غارقاً بواقع مرير يقوم على وصفه على بنية حادة من المفارقة القائمة بين تبشير المشعوذ وبين حاله المعاش في المدينة التي هو بنفسه يخبرنا عنها بأنها مقشبة بأكفان المساء، تتلوى في ذراع الدخان.. قد يأتيك الليل فيها في غير إقليمه وقد تفرحك الشمس فيها في غير فصلها.. (12) وهي ما صدق في تلمس آفاقها المستقبلية العراف بنبوءته التي كشف عنها للطفل القادم من صلب رجل معارك التحرير الجزائرية في قصة "ويجيء الموج امتداداً" قائلاً له بعدما تعرف على اسمه:

"المُن التي ركبته يا بني علمتك كيف تغتال الحزن في زمن يأتي لا ريب فيه.. سوف يبعدونك عن هذا الوطن.. سيعلمونك في الأقبية الظلماء التي يدخلونك إليها أغاني الرثاء.. وتدور الأيام على سطور القص ويكبر الطفل الذي تحقق به وعليه نبوءة العراف بوصول سيارة رجال الأمن إليه وسؤاله:

— أنت معزوز المدعو "بو شواطة".

— نعم

— اطلع.. ويلقى بعدئذ بالزنزانة التي استقبلته في البداية بعتمتها ورائحتها الكسريهة التي طالعته على جدرانها بأسماء مكتوبة بالعربية والفرنسية لرجال تعاقبوا عليها بتواريخ متفاوتة.. (13)

عبر هذه الزنزانة يجعل الزاوي أمين السلطة القائمة على الاستبداد امتداداً لسلطة المحتل الفرنسي، وبهذه العتمة القمعية يفتح أبواب السرد لديه على مبتدئ المعركة الحياتية التي تتواصل ضد الفقر كما في قصص "أفواه فيها رائحة بصل — وقصة رجل من الدرجة الثالثة — وقصة الجري عكس دائرة الزمن الموبوء.. (14) وتبلغ هذه المعركة شأواً تتجاوز فيه حدود الوطن الذي سيطرد منه بطل القصة كما قال العراف تماماً وبذلك ينجز الكاتب برصد واقعي بعضاً من أفق الديسابور الجزائرية حيث يبدأ بطله بخوض معركة ثانية من مرسيليا الفرنسية ضد الفقر والغربة التي تقول زوجته عنها: — الغربة غدارة يا عربي.. (15) وبأسلوب المفارقة الذي يعتبره سقراط الطريقة الأمثل في إيهام الآخر وخداعه. يدفع الفقر بطل قصة "الدليل" إلى العيادة ليشكو مرض الجوع للطبيب في حين أن الطبيب يحذره بعد الكشف عليه من كثرة الأكل.. (16)

وفي قصة "الحمام" يعيش جوع الإسكافي. مقابل السجن بين رائحة الأحذية النتنة ورائحة الأطعمة الشهية المنبعثة من المطعم المجاور، ضمن لوحة سعى فيها الكاتب إلى اختزال المشهد داخل إطار سياسي جعل بداخله معارك شخصياته تدور ضد كل أشكال الفقر والاستغلال الذي يعتبر من نتاج السلطة القمعية وقد عبر عنها بصورة مباشرة بالسجن وبالمعتقلات التي مررنا على سيرتها في سياق القصص السابقة كما عبر عنها بصورة رمزية بالملك المستزوج من مصاصة دماء في "حكاية فرس الريح" وهو ما جعل سياقه السردى يتسم بخطاب خلاص تبشيري واعد بالانعتاق من الحاضر القمعي ضمن بنية تترايط فيها صرامة المعرفة بإرادة التغير كما يقول ميشيل فوكو في كتابه "المعرفة والسلطة.. (17) وتظهر هذه النزعة بجلاء عند الزاوي أمين في قصة "الجري عكس الزمن الموبوء" جاعلاً بطله حميد يخوض المعركة في الريف ضد الطبقة الإقطاعية واصفاً إياه بأنه يحس غصة تشبه البكاء والحقد الطبقي.. بينما يدفع بطله برانس محمد في قصة "رجل من الدرجة الثالثة" ليخوض في المدينة معركة أخرى ضد مالك المصنع السي الحاج.. (18)

وبتبشير أيديولوجية يختم الكاتب القصة بطرد مالك المصنع وإحالاته إلى محكمة فورية وتتسلم النقابة المكونة من العمال مسؤولية إدارة المصنع وإحالاته إلى محكمة فورية وتتسلم النقابة المكونة من العمال مسؤولية إدارة المصنع بدلاً منه ويترك شخصياته الأخرى في باقي قصصه تخوض غمار هذا التغيير عبر المنشورات والتحركات السياسية غير الحاسمة فيحفل سياقها السردي بتدوير الزمن ليعيد سيرة الحدث المفتوح على التواصل مع المعركة الحياتية الدائمة بلا توقف..

• معارك مبكرة

طفولة الواقع.. طفولة الرمز

تأخذ الطفولة حيزاً واسعاً في قصص الزاوي أمين فلا تكاد تخلو قصة منها وكان ذلك يأتي بمثابة اعتراف بديمومة نواتها في الروح الإنسانية على حد تعبير غاستون باشلار.. (19) إلا أن مثل هذه الطفولة لا يأتي على نحو واحد متمائل الدلالة في مساحات السرد المتعددة في قصة "أفواه لها رائحة البصل" تحل كامل الحدث لتخوض برصد واقعي معركة مبكرة ضد الخوف والفقر وذلك من خلال ردود أفعال التلميذ حميد وإجابته غير الصريحة في درس المحادثة بسبب حالة أهله المادية المتدنية.. وفي قصة "رجل من الدرجة الثالثة" يستخدم الكاتب الطفولة كحالة تعبيرية مساعدة له في وصف المكان جاعلاً منها مشبهاً به كقوله في وصف المدينة: "الضباب يلف شوارعها.. رطوبة المساء طفل يبول على ملابسه فتسربل خلفه" ويبدو أن الموضع الأكثر حساسية الذي أخذته الطفولة في قصص الزاوي أمين كان في السياق الذي تمثلها بأبعاد رمزية محمولة بها وحاملة لها في أن للدلالة على المستقبل ضمن بنية سردية مفعمة بخطاب أيديولوجي تقمص فيه الكاتب الشخصية المتحدثة ليقول بالنيابة عنها:

"جاءني طفلي.. الوطن ريش حمام.. يعود إلى الذاكرة المثخنة بالجراح.. واعلم طفلي أن نهديك تقلصاً وجمال عيونك قنبلة الجوع في الزمن الموبوء.. وكلمات الطفلة يا أمي كانت تنام في قلبي كالأساطير.. فيها شمس وفيها نحيب الأطفال وغنائهم.. (20)

عبر هذا السياق يفتح على الوطن — الطفل الناهض بجراحه نحو الاستقلال وبناء الذات كما يفتح على الوطن — الطفلة التي يكبر عمرها بزمان موبوء بالجوع ونقص الخصوبة ثم تأتي نبوءة العراف المخيفة لتؤكد للطفل الآخر المنحدر من سلالة حروب التحرير: سوف يبعدونك عن هذا الوطن ولأول مرة ستبكي.. وبذلك يتجه الزاوي أمين نحو خاتمة تهيب لبداية جديدة يكمن وميضها في لعبة الحدث المؤجل الذي اعتمد عليه في العديد من قصصه كما اعتمدت عليه العديد من القصص الجزائرية والمغربية مثل "الشهداء يعودون بعد أسبوع" للطاهر وطار ومثل قصة "الشهيد يريد أن يتكلم" التي قدمها القاص الليبي إبراهيم الكوني في مجموعته شجرة الرتم.. (21) من خلال هذا الحدث المؤجل ولعبته السردية يفتح النص الحكائي بقرني استشعار النبوءة القائمة على التخيل على المزيد من المعارك الحياتية القادمة التي قد يكشف عن بدئها مبكراً لكنه لا يملك لها نهاية ختامية أو نهاية صريحة قاطعة كما تسميها جوليا كريستيفا في كتابها "علم النص" (22) فتبقى المعركة الحياتية في النص متصلة بالاستمرارية ومتطابقة مع الواقع غير المحسوم في حياة مفتوحة على الأحلام والانتصارات والانكسارات المتعددة ومنشغلة بالفرح والأحزان والخسارات غير المنتهية التي قابلها الزاوي أمين بقصص غير مسكونة بالنهايات (23) فبقيت حتى سطرها الأخير تقدم ما تملك من مساحة للمعركة الدائمة ولأحلامها ومنشوراتها وشهادتها، وللمستعدين في نشيد الحياة رغم ما وقع بهم من خسارات على امتداد الطريق..



هوامش ومراجع

- (1) — الأعمال المذكورة هنا إضافة إلى الثلاثية الشهيرة لمحمد ديب ثلاثية أحلام مستغانمي — ذاكرة الجسد وفوضى الحواس وعابر سرير ورواية "ذاكرة الماء" لواسيني الأعرج وقصص الشهداء يعودون غداً للطاهر وطار..
- (2) — زيان إحدى شخصيات رواية عابر سرير لأحلام مستغانمي.. إصدار خاص باسم الكاتبة.
- (3) — ويجيء الموج امتداداً — مجموعة قصص للزاوي أمين — إصدار وزارة الثقافة السورية — دمشق 1981.
- (4) — علم النص — جوليا كريستيفا — ترجمة عبد الجليل كاظم — دار توبقال الدار البيضاء — المغرب 1997.
- (5) — ويجيء الموج امتداداً — مجموعة قصص للزاوي أمين — قصة الغربية والمرأة الانتماء ص 7 — وقصة الحمام ص 57 — وقصة حكاية فرس الريح ص 45 وقصة يجري عكس الزمن الموبوء ص 83 — وقصة يجيء الموج امتداداً ص 107.
- (6) — المرجع السابق ص 28.
- (7) — نسبية المفاهيم في الفكر المجتمعي — الدكتور إسماعيل نوري الربيعي مجلة الرافد عدد رقم /86/ أكتوبر — دائرة الثقافة والإعلام — الشارقة عام 2004م.
- (8) — نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير — واين بوث — ترجمة ناجي مصطفى — مطبعة الحوار الأكاديمي — الدار البيضاء 1989.
- (9) — ويجيء الموج امتداداً — قصص للزاوي أمين — ص 11 — 88 — 109.
- (10) — السؤال من كانط إلى فوكو — محمود حيدر — مجلة الرافد عدد رقم /86/ دائرة الثقافة والإعلام — الشارقة 2004 م.
- (11) — الشهداء يعودون غداً قصص للطاهر وطار — ودمشق الحرائق قصص لذكريا تامر — اتحاد الكتاب العرب ط1 — دمشق 1973.
- (12) — ويجيء الموج امتداداً — قصص للزاوي أمين ص 103.

- (13) — المرجع السابق ص 116 — 117.
- (14) — المرجع السابق ص 31 — 71 — 83.
- (15) — المرجع السابق ص 7.
- (16) — المرجع السابق ص 97 — 57 — 45.
- (17) — المعرفة والسلطة — ميشيل فوكو — ترجمة عبد العزيز العيادي
المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ط 1 — بيروت 1994.
- (18) — ويجيء الموج امتداداً — قصص للزاوي أمين — ص 71 — 83.
- (19) — شاعرية أحلام اليقظة — غاستون باشلار — ترجمة جورج سعد
المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ط 2 — بيروت 1993.
- (20) — ويجيء الموج امتداداً — قصص للزاوي أمين — ص 71 — ص 71
— 24 — 55.
- (21) — شجرة الرتم — قصص ليبيبة لإبراهيم الكوني — الهيئة العامة لقصور
الثقافة — القاهرة 2004.
- (22) — علم النص — جوليا كريستيفا — ترجمة عبد الجليل كاظم — دار
توبقال الدار البيضاء — المغرب 1997.
- (23) — مجموعة ويجيء الموج امتداداً للزاوي أمين جاءت جميع قصصها
مسكونة بالنهايات المفتوحة كدلالة على استمرارية الحدث الذي قامت عليه
عملية القص وبنيته السردية..



المحتوى

العنوان	الصفحة
الإهداء.....	5
مدخل نحو مفهوم آخر للحرب.....	7
الزمن المفتوح على المعارك في قصص زكريا تامر.....	10
المعارك العسكرية بين مرحلتين في قصص عادل أبو شنب.....	20
معارك آدم الصغير في قصص صالح الرزوق.....	29
تباشير المعركة الاجتماعية في خناجر ابن الفرات.....	45
معركة الرجل المشتاق ومغامرات الوهم في قصص محسن غانم.....	50
المعارك الفلسطينية الأولى في قصص وليد رباح.....	55
معارك ما بعد الشتات الفلسطيني عند يحيى يخلف.....	60
معركة ذات المخالب في قصص علي أبو الريش.....	69
حرب الحدود المفتوحة على البحر في قصص إبراهيم مبارك.....	74
رياح المعارك الداخلية عند شيخة الناهي.....	79
شهرزاد ومعركة قصر الموت في قصص باسمه يونس.....	84
معركة أخرى للأنوثة في المغترب الأوربي عند ظبية خميس.....	91
المعركة المستعادة إلى صورة الذات عند يوسف القعيد.....	96
معارك الذات الفردية والبحث عن الأنا في قصص عبد الفتاح صبري.....	105
معارك الأيديولوجيا ولعبة الحدث المؤجل عند الزاوي أمين.....	113



صدر للكاتب

— الرواية الإماراتية — مشترك — إصدار دائرة الثقافة والإعلام — الشارقة
عام 2003.

— أنثى الكلام — دراسات في القصة النسوية الإماراتية القصيرة إصدار
دائرة الثقافة والإعلام — الشارقة 2004.

— يأتي من جهة الشوق — شعر — إصدار مركز الحضارة العربية القاهرة
2006.

رقم الإيداع في مكتبة الأسد الوطنية

معارك أخرى للحرب في القصة العربية القصيرة:

دراسات/أحمد حسين حميدان. - دمشق: اتحاد

الكتاب العرب ، ٢٠٠٦. - ١٢٣ ص، ٢٤ سم.

١ - ٨١٣،٠٠٩ ح م ي م ٢ - العنوان ٣ - حميدان

مكتبة الأسد



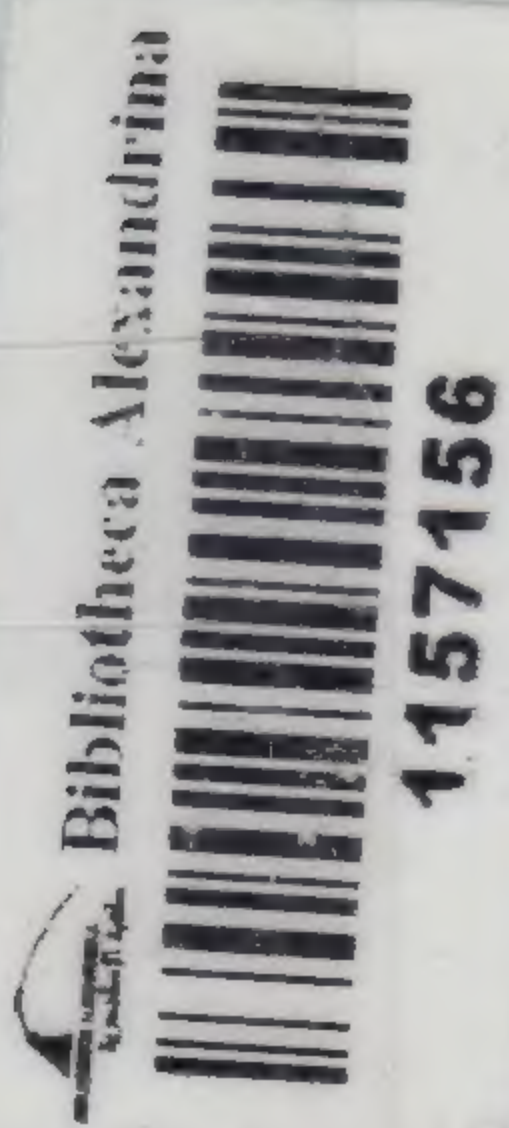
أحمد حسين حميدان

صدر للكاتب

— الرواية الإماراتية — مشترك — إصدار دائرة الثقافة والإعلام — الشارقة
عام 2003.

— أنثى الكلام — دراسات في القصة النسوية الإماراتية القصيرة إصدار
دائرة الثقافة والإعلام — الشارقة 2004.

— يأتي من جهة الشوق — شعر — إصدار مركز الحضارة العربية القاهرة
2006.



ثمن النسخة 00 ل.س. ي. مسمو

250 ل.س. في أقطار الوطن العربي

مطبعة اتحاد الكتاب العرب

دمشق